أحمد مرسى

أحمد أبو زيد

يقول مثل شعبى «اللى خلّف ما ماتش» أى أن من ترك خلفًا له حىّ لم يمت، ولقد ترك الأستاذ الدكتور أحمد أبوزيد فكرًا مستنيرًا متجددًا، وعلمًا ينفع ولا ينفد. ويقول مثل شعبى آخر «السيرة أطول من العمر»، فالعمر ينتهى لكن سيرة الإنسان- إن إيجابًا وإن سلبًا- تستمر بعد انتهاء الأجل، وسيرة أحمد أبوزيد منارة تضىء الطريق للدارسين فى العلوم الإنسانية بعامة، وفى دراسات علم الإنسان بخاصة.

عرفت الأستاذ الدكتور أحمد أبوزيد سماعًا من أستاذى الدكتور عبدالحميد يونس، وكانا صديقين، عندما بدأت التخصص فى دراسة المأثورات الشعبية، واخترت موضوعًا عن الأغانى الشعبية يعتمد على الجمع الميدانى. لم يكن هذا النوع من الدراسات مألوفًا فى أوائل الستينيات، خاصة فى قسم اللغة العربية الذى عُينت معيدًا فيه (١٩٦٣)، ولم تكن هناك دراسات سابقة فى هذا الميدان يمكن لمثلى أن يفيد منها، ويسير على منوالها. قال لى أستاذى عليك أن تتصل بالأستاذ الدكتور أحمد أبوزيد وأن تستشيره، فذهبت إلى كلية الآداب جامعة الإسكندرية باحثًا عنه، لكن لسوء حظى علمت أنه غير موجود بمصر، ثم علمت بعد ذلك أنه يعمل بالكويت، وأنه مستشار مجلة «الفكر المعاصر» التى تصدر عن وزارة الإعلام الكويتية إلى جانب عمله أستاذًا بالجامعة آنذاك. بدأت البحث عن كتاباته، وحصلت على بعض منها، فانفتحت أمامى أبواب عالم مثير غنى، عالم الدراسات الأنثروبولوجية، خاصة دراسات الأنثروبولوجيا الثقافية، وهو ما أثّر فى تكوينى العلمى تأثيرًا كبيرًا.

ثم مرت الأيام والسنوات، وذات يوم أخبرنى أستاذى الدكتور عبدالحميد يونس (١٩٧٢) أن الأستاذ الدكتور أحمدأبو زيد يخطط لإصدار عدد من مجلة «عالم الفكر» عن الفولكلور/ المأثورات الشعبية، وأنه طلب إليه أن يشرف على هذا العدد، وأن أكتب مقالاً ترك لى حرية اختيار موضوعه.. كانت فرحتى لا توصف آنذاك.. هل سأكتب فى هذه المجلة المحترمة التى ينشر فيها كبار أساتذتى وغيرهم من كبار المفكرين والمتخصصين فى الوطن العربى..!! وهل سيوضع اسمى إلى جانب سهير القلماوى، وعبدالحميد يونس، وأحمد رشدى صالح وغيرهم...

اقترحت على أستاذى أن أكتب عن موضوع يشغلنى وهو علاقة الفولكلور/ المأثورات الشعبية بقضايا المجتمع المعاصر، ومشكلات الحضارة المعاصرة، اعتمادًا على استقراء عناصر متعددة من عناصر الأدب الشعبى وتحليل مضامينها. كنت أرى، وما زلت، أن الأدب الشعبى- وهو قلب المأثورات الشعبية- ليس شيئًا من بقايا الماضى، وأنه ليس إنتاج ثقافة تليدة لا علاقة لها بالحضارة المعاصرة، وأننى أرى أن هناك مشكلات إنسانية لمّا تجد لها حلاً، تحاول الثقافة المعاصرة أن تسبر غورها وأن تدرك كنهها، وأن تجد لها حلاً، وما زالت تحاول. وكان رأيى أن هذه المشكلات تمت الإشارة إليها والتعبير عنها فى أشكال الأدب الشعبى، خاصة فى السير الشعبية والمواويل، والحكايات وغيرها... ولعلها اقترحت حلولاً لها...

وعلى ذلك قلت إننى سأكتب عن «الفولكلور ومشكلات الحضارة المعاصرة»، وطلبت من أستاذى أن يسأل الأستاذ الدكتور أحمد أبوزيد عما إذا كان الموضوع مناسبًا أم لا؟ وجاء الرّد بالموافقة، فكتبت سعيدًا بالموافقة فرحًا بها، خائفًا فى الوقت ذاته من أن يُلقى بما أكتبه فى سلة المهملات؛ ذلك أننى أعرف الصرامة العلمية التى يتميز بها الأستاذ الدكتور أبوزيد، وأنه لا يقبل إلاّ ما يستحق أن ينشر دون مجاملة. انتهيت من كتابة المقال وأرسلته إلى المجلة وكم كانت فرحتى عندما تلقيت مكالمة تليفونية من الأستاذ الدكتور أبوزيد يعبر لى فيها عن سعادته بما قرأ وأنه سينشر المقاله متمنيًا لى التوفيق. كان نشر هذا المقال نقطة تحول مهمة فى مسارى العلمى؛ ذلك أننى تلقيت فى السنة ذاتها (١٩٧٣) دعوة للمشاركة فى المؤتمر الدولى التاسع للدراسات الأنثروبولوجية والإثنولوجية الذى عقد فى بلومنجتون (إنديانا) وشيكاغو بالولايات المتحدة الأمريكية فى صيف (١٩٧٣)، وشارك فيه ما يقرب من ٤٠٠٠ باحث من جميع أنحاء العالم واستمر لمدة أسبوعين. كان أحد الموضوعات المطروحة فى هذا المؤتمر عن «الفولكلور فى العالم الحديث». أرسلت ملخصًا للموضوع الذى نشر فى «الفكر المعاصر».. وتلقيت خطابًا بالموافقة على الموضوع وعلى الملخص، فكان علىّ أن أترجمه إلى الإنجليزية، وأرسله بعد ذلك إلى القائمين على أمر المؤتمر. وكانت هذه المشاركة هى الباب الذى ولجت منه المستوى العالمى فأصبحت أدعى إلى كل المؤتمرات العالمية التى تناقش قضايا الفولكلور/ المأثورات الشعبية، وإلى عضوية الجمعيات العلمية المتخصصة فى دراسات الفولكلور، شرقًا وغربًا. هل أقول إننى مدين للأستاذ الدكتور أحمد أبوزيد بأنه جعلنى أثق بنفسى، وأن أقتحم المجال العالمى دون خوف أو وجل؟!

منذ ذلك التاريخ (١٩٧٣) ظلت علاقتى بالأستاذ علاقة غير مباشرة، فهو معظم الوقت فى الكويت، ثم إننى لم أكن لأجرؤ على اقتحام عالمه، حتى شاءت الظروف أن تتم دعوتى لفصل دراسى إلى جامعة الكويت (١٩٨٥) وهناك التقيت به، وأصبحت واحدًا من مجموعة يوم الجمعة التى يلتقى فيها أساتذة كبار على رأسهم أحمد أبوزيد وعبدالرحمن بدوى، وتوفيق الطويل وبعض الأساتذة الآخرين من المعارين للتدريس فى الجامعة «هل أستطيع أن أنسى أنهم سمحوا لى أن أكون معهم، وكل منهم قامة شامخة فكرًا وعلمًا.. صحيح أننى كنت وقتها أستاذًا لكن هل كل الأساتذة سواء...!!».

إن أسرة المجلة تدين بالكثير للأستاذ الدكتور أحمد أبوزيد، فنحن نعد أنفسنا من تلاميذه رغم أننا لم نتتلمذ عليه مباشرة، وعلى ذلك فقد قررنا أن ننشر فى هذا العدد واحدة من مقدمات الأعداد التى خصصتها مجلة «عالم الفكر» للمأثورات الشعبية وموضوعاتها، تحية له

وتحيـــة لهذه المجلة المحترمة التى أســـهمت فى تثقيف أجيال، ولا تزال تقوم بهذا الدور الذى أراده لها مؤسسوها. وأنقل هنا بعضًا مما جاء فى بعض كتاباته مما أراه لا يزال يستحق التأمل والدرس، رغم أنه كتب منذ ما يقرب من ٤٠ عامًا. يقول الأستاذ الدكتور أحمد أبو زيد:

«صاحـــب عمليات التقدم العلمـــى والتطورات التكنولوجية المعقدة التى مســـت الحياة اليومية للإنسان مسًا مباشرًا فى عصرنا الحاضر اهتمام كبير بدراسة مأثورات الشعوب والحفاظ على الخصائص المميزة لثقافات الشـــعوب بهدف المحافظة على مشـــخصاتها الفنية والفكرية وإبراز القدرات الإنسانية، حتى لا تطغى الصدفة على الإبداع وتخفى ملكات الإنسان الخلاقة خلف الكم الكبير من النتاج الآلى.

فأشكال التعبير الفنى فى كل مجتمع هى التى توضح معالم الثقافة الشعبية. وهذه الأشكال الإبداعيـــة هى موضـــوع علم الفولكلور الـــذى نصطلح عليه فى مجتمعنا العـــربى بالمأثورات الشـــعبية بما تتضمنه مـــن تعبيرات فنية تلقائية مـــا يندرج تحت مصطلح الفنون الشـــعبية التشكيلية التى تعبر فى نفس الوقت عن الجانب المادى من الثقافة الشعبية كما تعبر الآداب والفنون التعبيرية عن الجانب العقلى من هذه الثقافة.

وتهتم الدراســـات الفولكلورية بالبحث عن الوسائل التى تســـاعد على معرفة أنماط هذا الإبداع الشعبى ودوره فى بنية الثقافة الشعبية والبناء الاجتماعى باعتبار أن هذه الفنون هى مظهر آخر من مظاهر التعبير عن طبيعة الإدراك الإنسانى.

ومنـــذ منتصف هـــذا القرن (القرن العشرين) أخذت جهود علماء الدراســـات الإنســـانية تتضافر وتتكامل من أجل مســـابقة غوائل التقدم التكنولوجى الذى يهدد قدرات الإنســـان فى التعبير عن ذاته داخل إطار جماعة الإنسان، فوسائل الاتصال الحديثة اخترقت حواجز المكان وكثرة النتاج الآلى فرضت الكم المصنوع على الخبرة الفنية فى الأدوات النفعية.

وفى أواخـــر عـــام ١٩٥١ دعت هيئة اليونســـكو مجموعة من العلـــماء والخبراء للبحث فى الأوضـــاع التـــى كانت قائمة فى خمســـينيات هذا القـــرن (القرن العشرين) بالنســـبة لثقافات مختلف الأمم وبالنسبة للعلاقات التى كانت ناشطة بينها.

ولم يكـــن الغرض هو مجرد رصد ما كان يطرأ على هذه الثقافات من نمو واضمحلال ومن تفـــكك وتفاعل بـــل كان الغرض- الأكثر أهميـــة من ذلك- هو البحث عـــن مناهج تؤدى إلى الملاءمة بين أصالة هذه الثقافات التقليدية وظروف الحياة الحديثة وتأثيراتها وموجباتها.

إن الفن الشـــعبى بطبيعته تعبير عن حاجات إنســـانية، والإنســـان عندما يُكسب أدواته النفعيـــة طابعًا فنيًا، ســـواء بزخرفة آنيته وأدواته أو تطريز ملابســـه وواجهات بيوته وأدواته المنزليـــة، إنما يصدر فى ذلك عن الخبرة الجمالية والقدرة الإبداعية التى يتميز بها الإنســـان فى قدرته على استخدام مواد الطبيعة فى أغراض تفوق مكونات المادة نفسها.

وقد أضفى الإنسان بفنه الشعبى التلقائى على كل ما يحيطه أو يصدفه طابعًا جماليًا خاصًا ورمزًا فنيًا. وفى بعض المجتمعات لجأ إلى زخرفة جســـده ونقش جلده الطبيعى، سواء بالحناء أو الوشـــم على أجزاء من الجســـد بخطوط ووحدات زخرفية أو أشـــكال ذات دلالات رمزية اســـتوحاها من الطبيعة أو ابتدعها من تصوراته الأســـطورية ورؤاه الفكرية والعقائدية سواء أكان ذلـــك لمجرد الزينة أو للعلاج أو بغية تلمّس القوة والخصوبة من قوى خارج الطبيعة أو لتحديد هويته وسط الجماعة الإنسانية.

ليس كل ما هو من الإبداع الشعبى يحتم بالضرورة رعايته وتنميته، إذ أن من موضوعات الإبداع الشـعبى ما لا يتوافق مع تغير الحياة الثقافيـة والاجتماعية. وعملية اختيار ما يمكن استخدامه من المأثورات الشعبية فى الحياة الحديثة هى فى الواقع عملية ثقافية وفنية معقدة؛ لذلك تلقى عملية الاختيار على المتخصصين الذين توافرت لهم كفاية عالية من المعرفة العلمية والخبرة الفنية فى تقييم الأعمال الفنية، مع إدراك تام لمكونات الإبداع الشعبى.

الفن الشعبى «Folk Art» ككل فن يخدم ويكمل بالفعل الاحتياجات الإنسانية من أرقّ وأبسـط هذه الاحتياجات، إلى أخطر وأعمق هذه الاحتياجات، وكذلك من أشـدها نفعية إلى أعلاها تجريدًا روحيًا.

ودراسة نشـأة فنوننا وحرفنا الراهنة الشديدة التعقيد تكشف عن التواصل المحكم بينها وبـين أصولهـا القديمة، وتثبت كذلـك أن الفصول الأولى من رواية الفـن لا تقل عن الفصول التالية لها فى دلالتها على ما يتحلى به الجنس البشرى من عبقرية.

وفى الواقـع إن مناقشـة العلاقة بين عمليـات التنمية والفولكلور تعتبر مسـألة ضرورية بالنسبة إلى المشتغلين بأمور التنمية، خاصة التنمية الاجتماعية والثقافية.

فالمجتمعات الإنسـانية فى عصرنا الحاضر تمر بمراحل مـن التغيير السريع، والتغيير عملية أساسـية فى حياة الشعوب والمجتمعات، كما أن أسباب وعوامل هذا التغيير تتعدد وتتنوع فى كل مجتمـع، وتتميز مـن مجتمع إلى آخر تبعًا للمؤثرات التى تحـدث عملية التغيير.. وهذا التغيـير هـو جوهر التاريخ سـواء أكان تلقائيًـا أم موجهًا أم خاضعًا لظـروف من التحولات الاجتماعية القوية والطفرات الحضارية والمدنية الحديثة.

والفنون الشـعبية رغم أنها بطبيعتها كتعبير تلقائى وخبرة إنسـانية تتناقل شـفاهة، هى فى تغير مسـتمر إلا أنها تجابه فى مراحل تاريخية بعمليات تغيير تطمس سـماتها الأساسية أو إحلال بدائل لبعض أنواعها أو تعديل وظائف استخدامها.

الفنان الشـعبى لا يلتزم عندما يصوغ عمله الفنى بتركيب رياضى محسـوب ثابت سـواء للشـكل أو المضمون وإنما يحقق التلقائية المباشرة السـهلة والحيوية المتدفقة والتعبير المؤثر الفعال، وكلها صفات للأصالة الفنية المطلوبة لأى عمل فنى، حتى إن الفنون المعاصرة الآن قد رفضت الحساب الدقيق المبنى على النظريات التقليدية المعروفة».

رحم الله أستاذنا أحمد أبوزيد، فما زلنا ننتفع بعلمه، ونحاول أن نسير على خطاه.

أحمد أبو زيد

الملاحم كتاريخ وثقافة

مثال من الهند: الرامايانا

تمهيد

كان هوارس والبول(١٧١٧-١٧٩٧) Horace Walpole يسخر من الملاحم ويصف القصيدة الملحمية بأنها «مزيج من التاريخ البعيد عن الحقيقة ومن الرواية الغرامية من الخيال» كما كان پو Poe يهزأ من فكرة إمكان وجود قصائد طويلة رائعة ويذهب إلى أنه من بين كل الملاحم التى عرفها العالم خلال تاريخه الطويل، بوجه خاص خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر، فإن عددًا قليلاً فقط هو الذى يستحق الاحترام والإعجاب، ويدخل فى هذا العدد القليل ملحمة جلجامش والإلياذة والأوديسيا وأعمال هيسيودس وأبوللونيوس ولوكريتوس وفرجيليوس وأوفيدوس وبعض الملاحم الأوروبية الأكثر حداثة مثل بيوولف فى إنجلترا وأنشودة رولان فى فرنسا والسيد فى إسبانيا[٥]. الظاهر أن هذه السخرية من الملاحم والقصائد الملحمية الطويلة كان أمرًا مألوفًا منذ القديم. فالشاعر كاليماخوس Calli machus الذى ولد عام ٣٢٠ ق.م. والذى كتب هو نفسه ملحمة قصيرة كان يأخذ على أبوللونيوس Apollonius طول الملحمة (الأرجونوتيكا Argonutica) أو «رحلة السفينة أرجو» كما كان يصف الكتاب الطويل بأنه« شر مستطير»[٦] ولكن هذه العبارات الساخرة وأمثالها لم تمنع الشاعر البريطانى الشهير درايدن Dryden من أن يصف الملاحم بأنها «أعظم ما يمكن لروح الإنسان أن تبدعه»! كما أنها لم تمنع العلماء فى الغرب من أن يعطوا الملاحم من العناية والاهتمام، وأن يقبلوا حتى الآن على ترجمتها من لغاتها الأصلية إلى اللغات الأوروبية الحديثة المختلفة، وأن يعكفوا على دراستها ويطبقوا فى ذلك أحدث نظريات البحث والنقد وأساليب الدراسة والتفسير والتحليل التى تستعين بنتائج العلوم الأخرى، دون أن تظهر بينهم مثل تلك النعرات والدعوات التى نجدها فى معظم بلاد العالم الثالث، والتى تتساءل عن الحكمة من دراسة التراث القديم وجدوى هذه الدراسات لإنسان العصر.



ومع ذلك فلا تزال كلمة «ملحمة»غامضة فى كثير من الأذهان. وصحيح أن الرأى السائد هو أن الكلمة تشير إلى القصيدة القصصية الطويلة التى تسجل الأعمال البطولية الخارقة

التى صدرت عن بعض الأبطال الحقيقيين أو الأسطوريين والتى تمتزج فيها أفعال البشر وتصرفات بعض الكائنات الإعجازية الخفية كالآلهة والمردة والشياطين والوحوش المخيفة المهولة، بل أيضًا بعض القوى الكونية والظواهر الطبيعية التى تقوم بدور مساعد، ولكنه فعال فى إنجاز هذه الأعمال البطولية، إلا أننا نجد ميلا واضحًا فى بعض الكتابات الحديثة إلى إطلاق كلمة «ملحمة» على بعض الأعمال الروائية الكبرى مثل رواية تولستوى «الحرب والسلام»، بل إن بعض الأفلام السينمائية الضخمة مثل فيلم «إيفان الرهيب» تعتبر إبداعات وأعمالاً «ملحمية». وبذلك فإن كلمة ملحمة لم يعد استخدامها مقصورًا على روائع الأعمال الشعرية القصصية الضخمة التى عُرفت فى العصور الكلاسيكية القديمة (فى الشرق والغرب على السواء) وفى العصور الوسطى وعصر النهضة فى أوروبا، بل إن استخدامها يمتد لكى يشمل ما يُعرف الآن باسم «الشعر الملحمى الحديث»، بل أيضًا «المسرح الملحمى Epic Theatre»(٣).

ولكن إذا نحن صرفنا النظر عن هذه الاستخدامات الحديثة لكلمة« ملحمة» و«ملحمى» وما إليهما فإنه يبقى أن المقصود بالكلمة فى معناها الأصيل والدقيق «القصيدة القصصية الطويلة التى تحكى أعمال البطولة التى تصدر فى العادة عن بطل رئيسى واحد، والتى كثيرًا ما يكون لها مغزى قومى واضح»، بينما تستخدم كلمة «ملحمى» للإشارة إلى كل ما هو بطولى ،ويتجاوز قدرات البشر، ويجمع بين الروعة والعظمة والجلال(٤) ومن هذه الناحية فإنه يمكن القول إن الملاحم كانت دائمًا، ومنذ ما يقرب من ثلاثة آلاف سنة، من الأعمال الرائعة التى تداعب مخيلة الشعوب المختلفة وتعبر عن آمالها بصرف النظر عن مستواها الثقافى فطابع (البطولة) هو العنصر الأساسى المميز للملاحم أو لمعظمها على الأقل، والعامل المشترك والمستمر فى أغلبها رغم فوارق الزمان والمكان. وهذا الطابع البطولى يشير إلى أن الإنسان يعنى فى آخر الأمر بأشياء وأمور أخرى غير مجرد رفاهيته المادية، وأنه على استعداد لأن يضحى براحته وسلامته بل بحياته ذاتها من أجلها. وهذه الأمور تتراوح من المجد الشخصى إلى تحمل مسئولية توفير الأمن والسعادة المادية والروحية للجماعة التى ينتمى إليها البطل، سواء أكانت هذه الجماعة هى الوحدة القبلية الصغيرة أم الأمة أم حتى الجنس البشرى ككل(٥).

وربما كان هذا هو الذى دفع الأستاذ بول ميرشانت إلى أن يقول فى مقدمة كتابه القصير The Epic عن «الملحمة» (صفحة VII): إن الكلمة يمكن تحديدها بطريقتين مختلفتين كل الاختلاف. فإما أن يكون التحديد ضيقًا محصورًا بحيث يقتصر استخدام الكلمة للإشارة إلى القصائد القصصية الطويلة التى اتبع فى إنشائها الوزن السداسى Hexametron أو ما يماثله والتى تدور حول أحد الأبطال (مثل أخيلليوس) و إحدى الحضارات (مثل حضارة روما)، ويطلق على هذه الملاحم اسم الملاحم الأولية أو ملاحم الدرجة الأولى Primary؛ لأنها ملاحم شفوية (وبدائية). ويدخل فى نطاق هذه الفئة الإلياذة والأوديسيا وملحمة جلجامش وبيوولف وما إليها، وأما أن يكون التحديد أكثر اتساعًا ورحابة بحيث يدخل فى كل أشكال الكتابة الملحمية، أى أن يضم أيضًا الملاحم (المكتوبة) أو المدونة التى يطلق عليها اسم ملاحم الدرجة الثانية Secondary أو الملاحم الأدبية Literary مثل «الإينيادة» للشاعر اللاتينى فرجيليوس وملحمة لوكان «فرساليا» وقصيدة ميلتون الشهيرة «الفردوس المفقود» Paradise lost ، وكذلك ملحمة فيكتور هيجو عن قصة القرون La Legende des Siecles. وقد يكون هذا تقسيما بسيطًا ولكن بعض المصادر

تشير إلى فئات أو أنواع أخرى من (الملاحم) التى لا تلعب فيها (البطولة) بالضرورة دورًا أساسيًا مثل الملاحم التى تجمع بين الجد ــ والهزل أو الملاحم الجد هزلية Serio -comic كما هو الحال فى ملحمة Morgante للشاعر الإيطالى بولتشى Polci الذى عاش فى القرن الخامس عشر، وذلك فضلاً عن (ملاحم الحيوانات). وهى قصائد قصصية باللغة اللاتينية فى القرون الوسطى وتدور حول الصراع بين ثعلب ماكر وذئب غبى شرس[٦].

فكأنه إذن من الصعب تعريف الملحمة تعريفاً دقيقًا جامعًا مانعًا والأكثر صعوبة من ذلك هو محاولة تصنيف الملاحم تصنيفًا قاطعًا فى فئات متمايزة حسب الموضوع. ولذا فإن الباحثين يكتفون بالتمييز بين الملاحم الشفوية والملاحم المكتوبة أو الأدبية، وهو تمييز قد يبدو (بدائيًا) ولكنه يرسم الحدود بقدر كاف من الوضوح، وذلك على الرغم من أن هناك ما يدل على أن وراء الملاحم المكتوبة أو المدونة كان يوجد دائمًا بعض «التقليد» أو الأساس الشفوى، وأن الملحمة نشأت فى الأصل نشأة شفوية ــ إن صح هذا التعبير ــ أى أن البدايات الأولى للملاحم كانت بدايات شفهية. والمهم على أية حال هو أنه فيما عدا تلك الفئة المشهورة من الملاحم الضخمة يوجد عدد كبير من روائع الأعمال الأدبية التى يحب بعض الكُتاب أن يدرجوها تحت مقولة (الملاحم) ويعتبروها ضمن «التراث الملحمى» المعنى الواسع للكلمة، ويرون أنه قد يكون من التعسف ومن الإجحاف لفكرة (الملحمة) أن نأخذ الكلمة بالمعنى الكلاسيكى الدقيق ونقصر استخدامها على ذلك العدد القليل من القصائد والأعمال الشعرية الطويلة ونغفل ما دون ذلك.

ولكن إذا كان الأمر كذلك فما هى إذن الخصائص والمقومات التى يجب أن تتوفر فى العمل الأدبى حتى يمكن اعتباره ضمن مقولة (الملاحم)؟

يحاول بول ميرشانت الإجابة عن هذا السؤال بطريقة لا تخلو من طرافة ،فيذكر لنا أنه فى تقرير صحفى من شمال فيتنام نشرته جريدة «الصنداى تايمز» اللندنية بتاريخ ٢١ يوليو ١٩٦١تصف مارى ماكارثى Mary McCarthy الحرب بقولها: «كان دفاعهم عن أرضهم عملا ملحميًا له كل خصائص العمل الفنى الذى يتجاوز كل أبعاد الواقع»، ثم ينقل لنا بعد ذلك ما يذكره الشاعر الشهير عزرا باوند Ezra Pound فى صفحة ٤٦ من كتابه A.B.C. of Reading الذى نشر عام ١٩٦١ أيضًا، أن «الملحمة قصيدة تتضمن التاريخ». ويخلص ميرشانت من هاتين العبارتين إلى أن «تجاوز أبعاد الواقع» و«تضمن التاريخ»، هما القطبان الأساسيان اللذان تقع بينهما تلك التجربة الإنسانية التى توصف بأنها (ملحمة). فى رواية «الحرب والسلام» مثلا نجد التاريخ (متضمنًا) فى أحد الأعمال الفنية الكبرى دون أن يكون «التاريخ» فى ذاته بالمعنى الدقيق للكلمة هو موضوع هذه الرواية التى تتجاوز بمعالجتها الفنية كل أحداث الحياة الواقعية على الرغم من أنها تعتمد عليها .كذلك فإن تركيز الملحمة على البطل لا يعنى أننا نواجه رجلاً معينًا الذات فى لحظة معينة بالذات من لحظات التاريخ ولكن ما نواجهه و«الإنسان فى التاريخ» Man in History وهكذا نجد أن استخدام مارى مكارثى كلمة (تجاوز)، وكذلك استخدام عزرا باوند كلمة (يتضمن) يشيران إلى وجود فكرة أساسية ومميزة للملحمة، وهى فكرة الحجم أو المقياس. فليس من الضرورى أن تكون الملحمة طويلة ولكنها يجب أن تكون (عظيمة) بكل المعايير أى يجب أن تتوفر فيها كل الأبعاد الملحمية [٧] التى تميز العمل الملحمى عن غيره من الأعمال الإبداعية.

أ ـ لعل أول ما يميز الملحمة هو ذلك التنوع الهائل والتشعب فى الموضوعات التى تعرض لها بحيث نجد الأحداث والوقائع الحقيقية جنبًا إلى جنب مع الأسطورة والحكاية الخرافية والقصص والروايات المتعلقة بأعمال البطولة والتى لا تخلو من المبالغة والتهويل، وذلك فضلا عن بعض القصص ذات الطابع الدينى مع الإشارة إلى بعض العادات والتقاليد بل بعض الآراء والخطرات الفلسفية والأخلاقية وغير ذلك كثير. ولكن هذا لا يعنى أن الملحمة التى تعرض كل هذه الأمور تنقصها وحدة الموضوع أو تفتقر إلى نقطة محورية تدور حولها كل الأحداث. ففى كل ملحمة من الملاحم الكبرى حدث ملحمى رئيسى بسيط يمكن تلخيصه فى عبارة واحدة، ولكن الشاعر ينطلق إلى مجالات أخرى واسعة ومتنوعة مما يضفى على ذلك الحدث كثيرًا من الغنى والثراء والعمق. فالحدث الملحمى فى الإلياذة مثلاً هو «غضب أخيلليوس» لمقتل صديقه باتروكلوس فى الحرب الطروادية ورغبته فى الانتقام له. والحدث الملحمى فى الأوديسيا هو «الرجل» أوديسيوس ورحلته لاسترداد زوجه. ولذا فإن أول كلمة فى الإلياذة هى «الغضب» إذ يبدأ هوميروس ملحمته بالإشارة إلى هذا الغضب بقوله فى البيت الأول «غن أيتها الربة غضبة أخيلليوس بن بيليوس المدمرة»، كما أن أول كلمة فى الأوديسيا «هى الرجل»؛ حيث يقول الشاعر فى البيت الأول منها: «غنّ ربة الشعر عن الرجل الرحالة الذى هام يجوب الآفاق بعد أن دمر طروادة المقدسة»[٣] فكأن الملحمة تكتسب عظمتها وروعتها وجلالها من نفس الفكرة التى تدور حولها ومن طريقة عرض أو تنفيذ هذه الفكرة بحيث تتم معالجتها والتعبير عنها فى آلاف الأبيات من الشعر القوى الرصين الذى يكشف عن القدرات الإبداعية التى يتمتع بها الشاعر. وقد يمكن القول بوجه عام إن ما يميز القصيدة الملحمية فى هذا الصدد هو ذلك الاندفاع أو التدفق الهائل فى سرد القصة بحيث يسيطر ذلك التدفق على كل ما عداه، وذلك بالإضافة إلى المعنى المتضمن فى كل جزء من أجزائها والذى يدل على وجود عقل بارع خلاّق يتصور العمل كوحدة كلية متكاملة، ويوجه الأجزاء المختلفة بطريقة دقيقة محكمة ويضفى على ذلك كله مسحة من الجمال والروعة والجلال بما يستخدمه من تشبيهات ومحسنات لفظية وأوصاف ونعوت تساعد على توضيح الفكرة وتعميقها.[٤] بل إن الراوى أو المنشد الذى يروى الملحمة أو ينشدها أو يتغنى بها يساعد هو أيضًا بما يدخله من تعديلات وتغييرات على «النص» على تعميق الفكرة. وليس من شك فى أن مخيلة المنشد ومتطلبات الفن عنده ورغبة المستمعين (الجمهور) فى الاستزادة تتدخل كلها فى تشكيل الملحمة، وخصوصًا الملحمة الشفهية غير المدونة. بما كان يدخله عليها من تغيير وتبديل. ويشير الدكتور أحمد عثمان إلى ذلك بقوله: «لم يكن عمل المنشد مجرد (إعادة إخراج) لنص محفوظ عن ظهر قلب وإنما كان بمثابة (إعادة خلق) لقصة معروفة فى صيغة مألوفة ومعدة خصيصًا لمناسبة معينة. كان المنشد يدخل من التغييرات والإضافات فى القصة التى يرويها ما يراه متمشيًا مع ميول وقدرات الناس من حوله، أى جمهور السامعين. يشبه عمل المنشد الملحمى عمل المصور الذى يختار ليس فقط الزمان بل الزوايا المناسبة لتصوير مناظر سبق أن صورها الكثيرون، لأن هذا الاختيار فى حد ذاته يدل على مدى عبقرية هذا المصور، أو ذاك المنشد» (صفحة٦٧)

ب ـ الخاصة الثانية التى تميز الملاحم والأعمال الملحمية الكبرى هى المزج بين القوى البشرية والقوى الإعجازية أو الفائقة للطبيعة. ويتمثل ذلك من ناحية فى شخصية البطل ذاته



الذى كثيرًا ما يكون قد جاء نتيجة تزاوج أم من البشر وأب من الأرباب أو الآلهة أو الكائنات غير البشرية ،أى أنه يدخل فى تكوين البطل عنصر غير بشرى. والأمثلة على ذلك كثيرة[١٠] كما يتمثل من الناحية الأخرى فى تدخل هذه القوى الإعجازية فى سير الأحداث وتوجيهها والمشاركة فيها فى بعض الأحيان كما هو الحال فى الملاحم الكلاسيكية. ففى الإلياذة نجد الآلهة والربات تنقسم فيما بينها بالنسبة للحروب الطروادية، ويناصر كل منها أحد الفريقين المتحاربين وتتصرف كما لو كانت من البشر. وبالمثل كانت الآلهة أو الربة أثينا تتدخل بكثرة وبشكل سافر فى كثير من المواقف التى تسجلها الأوديسيا. ولكن هذا المزج بين القوى البشرية والقوى الإلهية أو الإعجازية لا يظهر على الأقل بنفس الدرجة من الوضوح والتركيز فى الملاحم التى نشأت فى المجتمعات والثقافات التى عرفت الأديان السماوية. وصحيح أن العناية الإلهية كانت تتدخل فى بعض الأحيان لإنقاذ البطل حين تتأزم الأمور، ولكن هذا كان يحدث فى حدود ضيقة وفى المواقف العصيبة وفى الحالات الاستثنائية التى كانت تتطلب من الشاعر أن يقدم تفسيرًا معقولاً ومقبولاً لبعض الأحداث الخارقة التى تفوق قدرة البشر وتتجاوز إمكاناتهم المحدودة. ففى أنشودة رولان Chanson de Roland مثلا نجد أن الملائكة تنزل إلى الأرض لكى تحمل روح رولان إلى الفردوس ولكنها لا تتدخل فى سير الحرب أو تشارك فيها، إلا أن هذا لم يمنع الشاعر مع ذلك من أن يذكر أن الظلام خيّم على الكون حزنًا على مقتل رولان، وأن الشمس لم تغرب فى موعدها كى يطول النهار وتتاح الفرصة أمام شارلمان لكى يحقق انتصاره على (الكفار). ونصادف هذا الموقف ذاته فى كثير من القصائد الملحمية وشعر البطولة فى بعض الثقافات القديمة التى كانت تدين بأديان عريقة ولكنها غير سماوية مثل البوذية، إذ كانت بركة رجال الدين تحيط بأبطال تلك القصائد وتحميهم من شر أعدائهم دون أن يتدخلوا هم أنفسهم فى القتال. فقد كان البطل يشعر بتلك البركة والعناية والرعاية تحيط به وتسد خطاه حتى تقوى عزيمته فلا يعود بحاجة لأى عون فيزيقى محسوس[١١]

جـ ــ وعلى الرغم من أن أحداث الملحمة هى أحداث عيانية مفردة وأن أبطالها أشخاص قد يكون لهم وجود فعلى فى الحياة؛ فإن الملحمة (تتجاوز) ذلك الواقع المشخص العيانى المحدود وتسمو عليه وتعبر فى مجموعها عن أحاسيس وآراء ونظرات أكثر تجريدًا وشمولاً من تلك المواقف المحدودة، كما أنها تعكس بعض القيم والمبادئ والمثل العليا التى ترتفع عن الحياة اليومية المألوفة والتى تصدق على «الإنسان»ككل بعيدًا عن قيود الزمان والمكان. وهذا هو ما يعطى الملحمة طابع الروعة والعظمة والجلال. وقد يظهر هذا واضحًا لنا حين ننظر إلى ملحمتين من أقدم الملاحم ولكنهما تنتميان إلى ثقافتين مختلفتين، كما يفصل بينهما فارق زمنى كبير، ونعنى بهما ملحمة جلجامش السومرية التى ترجع إلى حوالى ٢٠٠٠ ق .م، وملحمة الأوديسيا الإغريقية التى ترجع إلى حوالى القرن الثامن قبل الميلاد. وأغلب الظن أن الأوديسيا تأثرت بملحمة جلجامش، إلا أن الملحمتين تقفان مع ذلك موقفين مختلفين تمامًا من الحياة، ولكنهما فى كلا الموقفين تتجاوزان الأحداث الواقعية، وترتفعان عنها، وتبحثان عن مطالب أكبر جدًا وأسمى من هذه الحياة. فالملك جلجامش يجمع فى تكوينه بين العنصرين الآدمى والإلهى، ولكنه كان يبحث فى دأب وإلحاح ومثابرة عن الخلود وصادف فى سبيل ذلك كثيرًا جدًا من العقبات والصعاب التى كانت تُزرع فى طريقه عسى أن يتبين ويدرك عدم جدوى ذلك المطلب الصعب العسير. أما أوديسيوس فكان على العكس من ذلك تمامًا

لا يأبه بذلك النوع من الخلود الذى كانت إحدى الربات تحاول أن تهبه له لاستمالته إليها، وكان يفضل على ذلك الخلود وضعه الإنسانى الخاص رغم كل ما فيه من ضعف وفناء، ورغم أنه كان يقوده فى آخر الأمر ــ حسب الملحمة ــ إلى نهايته المحتومة. كذلك الحال فى الإلياذة. فقد أقبل أخيلليوس على القتال بعد طول امتناع حتى يتمكن من الانتقام لمقتل صديقه باتروكلوس مع أنه كان يعرف مسبقًا أن هذا سوف يؤدى به إلى نهايته المحتومة أيضًا. فلقد كان يؤمن بأنه من الأفضل للمرء أن يحيا (عبدًا) أجيرًا فى هذا العالم على أن يحيا (ملكًا) للموتى فى العالم الآخر. فالإنسان يحمل قدره دائما معه، وعليه أن يتقبل ذلك القدر فى شجاعة وأنفة وإباء وكبرياء، وأن يعمل على أن يحقق لنفسه كل ما يستطيع أن يحققه من حسن السمعة وعلو الصيت فى حدود ظروفه وإمكاناته ووضعه الإنسانى الخاص ودون أن يتجاوز ذلك الوضع أو يتخطى تلك الحدود حتى لا يتعرض للعقاب الإلهى[١٢]

د ــ وأخيرًا فإن بعض الكتّاب يصفون الملاحم بأنها نوع من الشعر «اللاشخصى impersonal» أو أنه شعر«غير ذاتى» وذلك على الرغم من أن الملاحم عمل إبداعى وأن «الذاتية»أو«الشخصانية» عنصر مميز لكل الأعمال الإبداعية سواء أكان ذلك فى مجال الأدب أم الفن أم الفكر. فالشاعر الملحمى فى العصور الكلاسيكية فى أوروبا لم يكن يستطيع أن يبدأ ملحمته بالكلام عن نفسه أو عن حياته أو أن يشير إلى الأعمال فى أشعاره السابقة. وقد بدأ ذلك«التقليد»بالملاحم الهوميرية واستمر قائمًا عند الشعراء الذين جاءوا من بعده. وربما كان أول من خرج عليه هو دانتى فى ملحمته الشهيرة« الكوميديا الإلهية»، وقد يكون ذلك راجعًا إلى أن الشاعر لم يكن يستطيع أن يزعم أنه وحده هو صاحب الملحمة ومبدعها بكل أجزائها وجزئياتها. فمثل هذا العمل الضخم لا يمكن أن يصدر عن فرد واحد وخصوصًا وأنه يضم فى العادة أحداثًا وأشعارًا وقصصًا كانت موجودة من قبل. وربما كان هذا هو السبب فى أن الشاعر ــ كما هو الحال بالنسبة إلى هوميروس ــ يبدأ ملحمته بالاتجاه والابتهال إلى إحدى الربات أن تمنحه القدرة وتهبه المعرفة حتى ينهى ذلك العمل الذى يتناول فيه أحداثًا وقعت قبل عصره بعدة قرون دون أن يكون لديه مرجع عنها سوى المأثورات الشفهية التى انحدرت إليه عبر الأجيال. فالالتجاء إلى ربة الشعر والاستعانة بها فيه اعتراف بأنها هى المصدر الوثيق للحقائق لأنها هى بنت الذاكرة، شأنها فى ذلك شأن غيرها من الربات، ولذا فإنها تعرف أفضل من غيرها ما حدث بالضبط. بل إن فرجيليوس نفسه ــ على الرغم من أنه عاش فى عصر كانت الكتابة فيه أداة شائعة للتدوين وعلى الرغم من أنه كتب ملحمته ولم يكتف بأن يقولها شفاهة، كان يدرك أنه كان يكتب عن أحداث وقعت منذ أكثر من ألف سنة وأنه ليس له أى سلطان عليها، ولذا أضفى عليها ذلك الطابع اللاشخصى، أو وضع عليها «قناع اللاشخصانية» حسب تعبير ندرسون. وكل هذا معناه أن الذى كان يهم فى الملحمة هو «الشعر» وليس«الشاعر» [١٣]

ولكن هذه «اللاشخصانية» لا تعنى أن الشاعر لا يعبر عن عواطفه وأحاسيسه ووجداناته إزاء البطل ومايحدث له، وهذا جانب ذاتى واضح ولا سبيل إلى إنكاره. فالشاعر كثيرًا ما يتعاطف مع البطل أو حتى مع بعض ضحاياه مثلما يفعل فرجيليوس مع ضحايا آنياس فى «الإينيادة».

ومهما يكن من شيء فالواقع أن كل الشعوب المعروفة لها قصائدها وأعمالها الشعرية التى تتغنى فيها بأبطالها وأمجاد مؤسسيها وأسلافها، ويستوى فى ذلك المجتمعات القديمة ذات الحضارات أو الشعوب البدائية. ومع أن معظم هذه القصائد لا ترتفع إلى مستوى الملاحم فإنها تعتبر وسيلة جيدة لنقل تقاليد تلك المجتمعات وعوائدها وأعرافها إلى الأجيال التالية، وخصوصاً فى الوقت الذى لم تكن فيه هذه الشعوب تعرف الكتابة والتدوين على ما كان عليه الحال فى بلاد الإغريق على عصر هوميروس. وعلى ما هو عليه الحال فى كثير من المجتمعات والقبائل (البدائية) حتى الآن. ولا تزال بعض هذه القبائل تعطى أهمية بالغة «لمرحلة»البطولة. وهى المرحلة التى ترتبط بسن البلوغ والرجولة المبكرة. ويتمتع (الأبطال المحاربون) هناك بكثير من الامتيازات الاجتماعية كما تسجل أعمالهم وبطولاتهم فى قصائد يتغنى بها الناس وينشدها المنشدون، وبذلك تعتبر بمثابة(ملاحم) بسيطة تتفق فى مستواها مع الوضع الثقافى السائد فى تلك المجتمعات ولكنها تعبر بغير شك عن روح تلك الجماعة أو القبيلة وعن اعتزازها بأبطالها وأمجادها. وقد يمكن القول على هذا الأساس إن(الملاحم) ـ بهذا المعنى الواسع للكلمة ـ (ظاهرة) عامة عرفتها كل المجتمعات والثقافات. وربما تكون بعض الملاحم قد تأثرت بملاحم أخرى نشأت فى ثقافات مختلفة واستعارت منها بعض العناصر نتيجة لاتصال هذه الثقافات بعضها ببعض. وقد سبق أن أشرنا إلى احتمال تأثر الأوديسيا الإغريقية بملحمة جلجامش السومرية التى سبقتها فى الزمن. والاتصال على أى حال قديم بين المشرق وبلاد الإغريق. والدكتور عبداللطيف أحمد على يشير إلى هذه التأثيرات وأوجه الشبه بين الملحمتين، ويلاحظ أن ثمة مشابهات قوية بين القصص الإغريقية المتداولة بين الأخيين والتى يدور أغلبها حول بطولات أمرائهم وأمجاد أسلافهم وبين أساطير الشرق الأدنى القديم. ثم يردف هذه الملاحظة بقوله:

«وقد يقال فى تعليل ذلك إن مجموعة من الأفكار الأسطورية انتشرت فى كل منطقة شرق البحر المتوسط وأثرت فى الشرق الأدنى وأدب اليونان، وأن كريت ربما هى حلقة الوصل بين المنطقتين. لكن عناصر الشبه أقوى وأكثر من أن يكفيها مثل هذا التعليل أو التفسير. فقد لاحظ أكثر من باحث أوجه الشبه بين ملحمة الإلياذة اليونانية وملحمة جلجامش السومرية الأصل. ولم يتفهم التشابه الموجود بين الملحمتين لا فى بعض المواقف أو بين الشخصيات بل بين الأفكار الرئيسية أيضًا، ويمتد تأثير الملحمة السومرية إلى الأوديسيا كذلك. ولنضرب مثلا واحداً وهو تلك الزيارة التى قام بها أوديسيوس للعالم الآخر. فهذا المشهد مستعار من زيارة انكيدو وصديق جلجامش لعالم الموتى .وتذكرنا فكرة القيام بحملة حربية للظفر بعروس جميلة أو استعادتها الواردة فى الإلياذة بنفس الفكرة الواردة فى ملحمة كرت الكنعانية (الفينيقية)، كما أن بعض الشخصيات والمواقف والتعابير فى الأدب الأوجاريتى تنم عن تأثير الأساطير اليونانية بها. ونلتقى بفكرة البطل الذى تحطمت سفنه وغرق كل من معه إلا هو، وهى قصة أوديسيوس (فى الأوديسيا اليونانية)، نلتقى بها قبل ذلك فى القصة المصرية المسماة بقصة (الملاح الذى نجا من الغرق) ـ فى إحدى جزر البحر الأحمر؟ـ وترجع إلى ما قبل عام ٢٠٠٠ ق.م، كذلك نجد لبعض الأساطير الوارد ذكرها فى كتاب هيسيود المسمى (أنساب الآلهة) وقصة (أتلانتا) ..نظائر عند الحيثيين، ولا يمكن أن تكون كل هذه المشابهات وليدة الصدفة وحدها. لقد تأثرت القصص والأساطير اليونانية تأثرًا ملحوظًا بقصص وأساطير الشرق

الأدني القديم واقتبست بعض العناصر من أدب السومريين والبابليين والحوريين والفينيقيين والحيثيين والمصريين..» (صفحة ١٨٣).

وليس ثمة ما يدعو إلى الدخول فى تفاصيل هذه العلاقات بين تلك الثقافات القديمة وما ترتب عليها من استعارات ثقافية انعكست بغير شك فى كثير من أوجه الشبه بين بعض العادات والتقاليد وبعض جوانب النظم الاجتماعية، وكذلك فى الإبداع الأدبى والفنى. ومشكلة الاحتكاك الثقافى والاستعارات الثقافية مشكلة محورية فى الأنثروبولوجيا الثقافية وشغلت بال عدد كبير من علماء الأنثروبولوجيا وخصوصاً فى القرن الماضى وظهرت فيها نظريات عدة كانت تعتمد فى أغلبها على الظن والتخمين نظرًا لقلة المعلومات المتاحة فى ذلك الحين. ومع أن المتخصصين فى الدراسات الكلاسيكية وفى التاريخ القديم يعطون هذه المسألة جانبًا كبيرًا من اهتمامهم فإن التأثيرات الثقافية بين الشعوب القديمة وآداب هذه الشعوب لا تحظى باهتمام معظم الأنثروبولوجيين المعاصرين مع أنهم يستطيعون أن يصلوا فيها إلى نتائج طيبة باستخدام أساليبهم فى الدراسة والتحليل، خصوصاً بعد أن توفرت المعلومات عن تلك الحضارات والثقافات والمجتمعات بدرجة لم تكن ميسورة لزملائهم فى القرن الماضى.

والمشكلة الحقيقية التى تواجه الباحث الأنثروبولوجى الذى يهتم بدراسة الملاحم وغيرها من أشكال الإبداع الأدبى والفنى القديم هى: إلى أى حد يمكن اعتبار الملحمة سجلا ليس فقط لأحداث تاريخية حقيقية قام بها أشخاص حقيقيون، ولكن أيضًا سجلا للثقافة والنظم والأوضاع الاجتماعية السائدة فى المجتمع الذى أنتج تلك الملحمة؟ أى أن السؤال المهم هنا هو: إلى أى حد يمكن اعتبار الملحمة تصويرًا للثقافة وللعلاقات الاجتماعية السائدة بين أعضاء ذلك المجتمع المعين؟

والواقع أن هذه التساؤلات كثيرًا ما ترد إلى أذهان المتخصصين فى الدراسات الكلاسيكية الذين يحاولون الإجابة عنها بأساليبهم وطرقهم الخاصة وفى حدود الإمكانات المتاحة لهم بحكم تخصصهم وفى إطار ذلك التخصص.

والأغلب أن هؤلاء العلماء يكتفون بإعطاء فكرة عامة عن الملامح الأساسية للبيئة الفيزيقية والاجتماعية التى نشأت فيها الملحمة وقلما يتعرضون للبحث فيما إذا كانت الملاحم تسجل بدقة وقائع الحياة الاجتماعية أو تعبر عن المبادئ التى توجه الثقافة وتتحكم فى العلاقات بين الناس. مثال ذلك ما نجده فى كتاب قديم ولكنه لا يزال يحتفظ بمكانته بين الدراسات الخاصة بالملاحم الإغريقية، ونعنى به كتاب الأستاذ جيلبرت مرى Gilbert Murray عن نشأة الملحمة الإغريقية The Rise of Greek Epic، وهو عبارة عن المحاضرات التى ألقاها الأستاذ فى جامعة هارفارد ثم نشرتها له مطبعة جامعة أكسفورد أول مرة عام ١٩٠٧ وتكررت طبعاته بعد ذلك.. ففى هذا الكتاب القيم يتكلم المؤلف بكثير من التفاصيل والدقة عن الظروف والأوضاع الأيكولوجية والاجتماعية والثقافية والديموجرافية العامة فى بلاد الإغريق بوجه عام ثم يعرض للظروف والملابسات التى أحاطت بنشأة الإلياذة والأوديسيا، ولكنه لا يلبث أن يشير إلى أن قصائد الإلياذة تمثل «ماضيًا مثاليًا Idealized Past صفحات ١٢٠ ــ ١٢٢، وأنا أقرب إلى روح هوميروس، أو حسب تعبيره «أكثر هوميرية» من الأوديسيا، وذلك على الرغم

من أنها خضعت لكثير من عمليات المراجعة والتهذيب بشكل لم يحدث للأوديسيا، فالملحمة إذن فى نظره تعطينا صورة عن «الماضى المثالى»، أى الماضى «الذى لم يتحقق أبدًا فى الواقع» والذى يعبر عنه الشاعر بطريقة رومانسية بحيث يجعل أشخاص الملحمة يتحدثون بلغة لم يكن الناس العاديون يتكلمون بها فى حياتهم اليومية، ويتصرفون بطريقة لا تمت بصلة إلى السلوك العادى المألوف. «تلك الأيام التى كان البطل فيها حقيقيًا وكانت الأميرة أميرة حقًا». (صفحة ١٢٠)

ولو قبلنا رأى الأستاذ مرى من أن الملاحم تقدم صورة (مثالية) وليست واقعية عن الماضى، فإن ذلك سوف يعنى أنه لا يمكن اعتبارها سجلا للثقافة بالمعنى الذى يفهمه الأنثروبولوجيون من هذه الكلمة. وعلى أى حال فإن من الخطأ أن نتوقع من أى عمل أدبى أن يعطينا وصفًا أنثروبولوجياً دقيقاً للثقافة والمجتمع اللذين نشأ فيهما ذلك العمل مهما كانت درجة المؤلف لمكونات الثقافة وعناصر الحياة الاجتماعية والتزامه بالتعبير عنها. فالشاعر فى الملحمة يقدم لنا صورة «فنية واعية» لعصر قديم من عصور البطولة والفروسية ولذا كان من الطبيعى أن ينزه هذه الصورة من كل ما قد يسىء إلى البطل. فالبطل فى الملحمة الإغريقية مثلا يستخدم فى معاركه أسلحة مصنوعة من الحديد وليس من النحاس الأحمر أو البرونز، (وهو المعدن الذى كانت تصنع منه الأسلحة بالفعل فى ذلك الحين)؛ لأن الحديد أكثر قوة وصلابة ولذا فهو خليق بأبطال الملاحم. ولم يكن بطل الملحمة يأكل السمك أو اللحم المسلوق لأن هذا يتنافى مع معنى البطولة ويتعارض مع «عصر البطولة»، وإنما كان يأكل بدلا من ذلك اللحم مشويًا بعد أن يقتطعه بسيفه من لحم الحيوان الحى. وإلا فهل يستطيع المرء أن يتصور أى أثر سيئ يمكن أن تتركه فى أذهان الناس صورة (البطل) أخيلليوس بن (الربة) ثيتيس وهو يقوم بتنظيف السمك أو عمل الشوربة؟ (صفحة١٢٢، حاشية١٢).



على العكس من ذلك يذهب سير موريس باورا إلى أن الناس أنفسهم يتقبلون «الشعر البطولى» وبما فى ذلك الملاحم ـ على علاته ـ ويعتقدون أن الأحداث التى ورد ذكرها فى تلك الملاحم وقعت بحذافيرها فعلا وأنها بذلك تعتبر سجلًا أمينًا ودقيقًا لذلك الماضى الذى تشير إليه، بل إنهم كثيراً ما يستشهدون بتلك الأحداث ويسترشدون بها فى حل كثير من الأمور التى تعرض لهم فى حياتهم مثل المشكلات المتعلقة بالأرض وعلاقات النسب والمصاهرة والانحدار من أسلاف وأجداد معينين، وذلك بالرجوع إلى ما قد يكون فى تلك الأشعار من إشارات إلى هذه المسائل.. كان هذا هو ما يفعله الإغريق فى القرنين السادس والخامس ق .م. إذ كانوا ينظرون إلى الأشعار الهومرية على أنها تسجيل لحقائق واقعية وأشخاص حقيقيين، وأن ما حدث فى الماضى يمكن أن يساعد بالتالى فى فهم أحداث الحاضر ووقائعه. بل إن بعض المؤرخين القدامى كانوا يستشهدون بتلك القصائد والأشعار ويرجعون إليها لمعرفة وفهم ما كان يدور فى واقع الحياة فى تلك الفترات القديمة من التاريخ وفى تلك المجتمعات والثقافات التى أنتجت تلك الأشعار والقصائد الملحمية[١٥]

هذا الاختلاف فى الرأى نجد له مثيلًا فى الكتابات الأنثروبولوجية الحديثة التى تعرض لدراسة التراث الشفاهى المتوارث والحكايات والقصص والأساطير ودلالتها الاجتماعية؛ وبعض علماء الأنثروبولوجيا يرون أن ذلك التراث الشفاهى القديم، وبوجه خاص الأساطير، تعكس

أنماطًا اجتماعية وثقافية لا تزال قائمة حتى الآن، أو أنها على أقل تقدير تسجل بدرجة عالية من الدقة ولكن بطريقة رمزية العلاقات الاجتماعية والثقافية التى كانت قائمة فى فترات سابقة من حياة المجتمع ثم اندثرت واختفت، ولكن يمكن إعادة تركيبها من قراءة هذه الأساطير وترجمتها إلى علاقات عيانية بين أعضاء المجتمع. أما البعض الآخر فإنهم على العكس من ذلك تمامًا يرون الأساطير مجرد تعبيرات رمزية عن أوضاع (مثالية) لم تتحقق أبدًا فى الواقع وبذلك فهى تعطينا صورة ذهنية مجردة عن« الماضى المثالى» إذا أمكن لنا أن نستعير عبارة الأستاذ جيلبرت مرى؛ وبذلك فهى صورة ليس لها وجود إلا فى «العقل الجمعى »الذى تولى صياغة هذه الأساطير والحكايات والخرافات وما إليها. وبصرف النظر عن هذه الاختلافات فى الرأى فمن الصعب على الباحث، سواء أكان مؤرخًا أم عالمًا أنثروبولوجيا أم متخصصًا فى الدراسات الكلاسيكية أن يأخذ كثيرًا من الأحداث التى يرد ذكرها فى الملاحم على أنها حقائق ووقائع حدثت فعلًا بكل تفاصيلها. بل إن بعض الأحداث التى تنسبها الملاحم إلى أشخاص معينين بالذات وكان لهم وجود فعلى يُداخلها بعض عناصر الخيال .فكثيرًا ما تنسج المخيلة الإبداعية أحداثًا وأمورًا لم تحدث على الإطلاق، أو أنها قد تنسب إلى أبطال وشخصيات الملاحم صفات وخصائص وأفعالًا غريبة عليهم تمامًا. وهذا الجانب المتخيل هو جزء من «الصنعة» الفنية التى يلجأ إليها الشاعر لاستكمال عناصر الملحمة، أو أنه قد يأتى نتيجة للإضافات التى تدخل على الملحمة فى مراحل تالية على أيدى الرواة والمنشدين استجابة لرغبات الجمهور أو كوسيلة لاستثارة اهتمامهم وحماسهم على ما سبق أن ذكرنا. وهذا معناه أن الحقائق (التاريخية) التى يرد ذكرها فى الملاحم تخضع لكثير من التشويه الذى قد يصل فى بعض الأحيان إلى حد يصعب قبوله أو تصديقه. وصحيح أن هذا المزج بين الحقيقة والخيال يعطينا صورة جمالية فنية رائعة؛ ولكن حين يكون الأمر متعلقًا بمعرفة وتحديد الدلالة التاريخية والاجتماعية والتحليل الأنثروبولوجى للملحمة وأحداثها؛ فإن المسألة تتطلب ضرورة التمييز بين الواقع والخيال ورسم الحدود الفاصلة بين الاثنين حتى يمكن تعرف مكونات الثقافة ومقومات النظم والعلاقات الاجتماعية التى تسجلها الملحمة، أو على الأقل الخروج منها بصورة معقولة عن هذه النظم والأوضاع والعلاقات. فإذا كان شارلمان الحقيقى قد حارب وانتقم بالفعل لموت رولان الحقيقى فى موقعة رونسفال Roncesvalles فليس من المعقول أن تكون الشمس قد تأخر مغيبها عمدًا حتى يطول النهار ويتمكن شارلمان من تحقيق انتصاره كما تقول الملحمة. وإذا كان جلجامش قد تولى الملك بالفعل فى «الوركاء» فى وقت من الأوقات فليس من المحتمل أن يكون قد استعان بالوحش المخيف المهول خمبابا Humbaba فى حروبه كما تروى الملحمة. وإذا كان أخيلليوس قد حارب بالفعل فى طروادة فليس من المحتمل أن يكون حصانه قد تكلم إليه بلسان آدمى ،وهكذا (باورا: المرجع نفسه- صفحة٥١٠).

وتكاد كل الملاحم أن يكون فيها عنصر خرافى أو أسطورى أو غير حقيقى على أقل تقدير. ولكن لا ينبغى أن يكون ذلك سببًا فى التشكك فى صدق وواقعية كل الأحداث التى يرد ذكرها فى الملحمة، وإن كان هذا العنصر الخرافى يلقى بعض ظلال الريبة والشك على مدى إمكان الاعتماد على الملاحم كمصدر للمعلومات عن الماضى وعن الثقافة والمجتمع اللذين عاشت فيهما الملحمة. بل إن هذا العنصر الخرافى يمكن أن يكشف لنا عن جوانب جديدة فى أسلوب وطريقة تفكير تلك الشعوب فى أثناء الحقبة التى تم فيها تأليف الملحمة وعن بعض القيم السائدة عندهم، وذلك

على اعتبار أن هذه العناصر الخرافية أو المتخيلة هى ترجمة لتلك القيم والمبادئ والتصورات الذهنية الجمعية، بل قد تكون إسقاطات لبعض الرغبات الكامنة المكبوتة لدى أعضاء المجتمع.

ومع ذلك فقد تسجل بعض الملاحم أحداثًا أغفلها التاريخ وكادت تُمحى من الذاكرة أو لم تهتم كتب التاريخ المتخصصة بتسجيلها لسبب من الأسباب. والمثال الذى يستشهد به معظم الكتاب على ذلك هو ملحمة «السيد» الإسبانية التى يبدو أن مؤلفها كان من رجال الأكليروس، وبذلك كان على درجة من العلم والمعرفة، ولذا جاء وصفه لحروب البطل فى بلاد المور أقرب فى صياغتها إلى الحقيقة والواقع بحيث يصعب رفضها أو عدم قبولها وتصديقها .ويساعد على ذلك أن كثيرًا من شخصيات الملحمة أشخاص حقيقيون وكان لهم وجود حقيقى كما أنه لا تكاد توجد شواهد أو أدلة وبيانات تتعارض مع ما جاء فى الملحمة. ولكن هذا كله لا يمنع من وجود بعض عناصر الخيال و«الصنعة» فى معالجة تلك الحقائق والوقائع. وقد تكون ملحمة «السيد» حالة استثنائية وفريدة فى ذلك، ولكن الذى يهمنا هنا على أية حال هو ما سبق أن ذكرناه من ضرورة التمييز فى أى ملحمة بين الحقيقة والخيال مع عدم إهدار قيمة العناصر المتخيلة ودلالاتها الاجتماعية والثقافية فى الوقت ذاته... وأنا أتكلم هنا بطبيعة الحال من وجهة النظر الأنثروبولوجية التى تبحث عن «وظيفة» كل عنصر من عناصر الثقافة والدور الذى يلعبه ذلك العنصر فى البناء الاجتماعى. وعلى أية حال فإن هذا التشابك بين الواقع والخيال هو الذى يعطى الملحمة بُعدها الإنسانى وقوتها وعمقها بصرف النظر عما يقوله سير موريس باورا من أن ما نسميه «الروح الإبداعية والفنية» التى تفرض صورتها ونمطها على المعلومات المتوفرة لكى تخلق منها شيئًا جديدًا هى مصدر من مصادر تشويه التاريخ والابتعاد بالملحمة عن الحقيقة والواقع عن الصدق التاريخى، وأن نظرة الشاعر إلى التاريخ هى «نظرة» درامية وليست نظرة تاريخية (صفحة ٥١٩). فالنظرة الدرامية إلى الأشياء هى التى تجعل الشاعر أو المنشد أو الراوى ـ يخلط بين الأحداث والشخصيات لكى يبدع لنا شيئًا جديدًا لا يتفق تمامًا مع الواقع، على الرغم من أن معظم ـ إن لم يكن كل ـ عناصره مستمدة من ذلك الواقع نفسه.

وكثيرًا ما تؤدى رغبة الشاعر الملحمى فى تبسيط الأمور وتقديمها فى صورة مركزة يسهل استيعابها إلى اختزال العصور الزمنية ودمج الأحداث والوقائع المختلفة بعضها مع بعض وإغفال فوارق الزمان والمكان مما يتعارض تمامًا مع تسلسل الأحداث التاريخية. فهو يأخذ من الأحداث المتمايزة والمتباعدة بعض العناصر التى يدمجها ليخرج بصورة جديدة متكاملة تلخص الوقائع الأصلية ولكنها تختلف عنها كل الاختلاف. وقد يكون الدافع وراء ذلك الرغبة فى إبراز جوانب أو أحداث معينة بالذات لها دلالات مهمة كما هو الحال بالنسبة لمعركة رونسفال فى أنشودة رولان. فلم تكن لهذه المعركة فى حقيقة الأمر كل تلك الأهمية الكبرى فى تاريخ الحرب. ومع أن الوقائع التاريخية تشير إلى أن جيش شارلمان تعرض فى أثناء عودته من إسبانيا لهجمات الباسك التى كلفته حياة عدد من قواد جيشه، إلا أن الشاعر أعطى لهذه الحادثة كثيرًا من الأهمية وبالغ فى ذلك بحيث أصبحت تبدو كما لو كانت معركة من أهم المعارك التى خاضها المسيحيون مع أعدائهم الكفار، وكان لابد لإبراز أهمية المعركة من أن تُبرز الملحمة فى حجم أكبر بكثير جدًا من حجمها الحقيقى وأن تبالغ فى تقدير حجم الجيوش

المتحاربة وحجم الخسائر من كلا الطرفين. وكما يقول سير موريس باورا (فى صفحة٥٢٠)؛ فإن كل ما فعله الشاعر فى ذلك هو أنه قام بتجميع ودمج وتركيز كل تجربة الحروب الصليبية الأولى فى معركة واحدة فقط. أى أنه نقل إلى رونسفال الأحداث والتجارب، بل أيضًا الروح التى عرفها جيلان كاملان عن حروب (المراسنة) فى فلسطين. وعلى ذلك فإن الأهمية الحقيقية للملحمة ترجع ليس إلى أنها تقدم لنا أية معلومات عن شارلمان وحروبه (لأن المعلومات الحقيقية الصحيحة التى يرد ذكرها فى هذا الشأن قليلة نسبيًا) ولكن ترجع هذه الأهمية إلى أن الملحمة تعكس روح القرن الثانى عشر روح الحروب الصليبية؛ وبذلك أصبحت هذه المعركة الواحدة نموذجًا ومثالاً لكل المعارك ضد (الكفار)، كما أن الأفعال والبطولات التى تنسبها الملحمة إلى الشخصيات التى تظهر فيها إنما يُقصد بها الكشف عما يمكن أن يحققه الأبطال المسيحيون حين يحاربون فى سبيل الدين ومن أجل العقيدة.

فالشاعر لم يكن يهتم إذن بتسجيل الأحداث الواقعية، حتى ولو توفرت لديه المعلومات الصحيحة عنها ،وإنما كان اهتمامه منصرفًا إلى إبراز المعركة فى إطار درامى، بكل ما يتطلبه ذلك من اختلاق واختراع للأحداث، أو على الأقل المبالغة فيها وتضخيمها وإضفاء صفات بطولية خارقة على المحاربين المسيحيين، مع وصف أعدائهم بأقبح الصفات والخصال[١٥]

كل هذا من شأنه أن يجعل الشعر الملحمى يبدو بديلًا هزيلًا عن التاريخ وعن الوصف الأنثروبولوجى للحياة الاجتماعية والثقافية، وإن كان هذا لا ينفى أنه يقدم للباحث الجاد المتعمق بعض المفاتيح الأساسية لفهم المجتمع والثقافة، أو على الأقل الإطار الاجتماعى والثقافى العام الذى يتحرك فيه شخوص الملحمة وأحداثها والقيم والمبادئ التى تعبر عنها، ما دام هناك شك فى أنها تقدم وصفًا مقبولاً للواقع الاجتماعى الفعلى. وهذه على أية حال مسألة مهمة وخليقة بأن تلقى مزيدًا من اهتمام الباحث الأنثروبولوجى الذى يُعنى بدراسة التراث فى مختلف الثقافات، والذى يريد أن يخرج من ذلك النطاق الضيق الذى فرضه كثير من الأنثروبولوجيين على أنفسهم حين حصروا جهودهم فى دراسة المجتمعات (البدائية) والمتخلفة.

وقد يحسن بنا أن نعرض هنا بشىء من التفصيل لإحدى الملاحم الكبرى التى لا تكاد تكون معروفة للكثيرين فى العالم العربى، لنتعرف نظرة الباحث الأنثروبولوجى إلى الملاحم وأسلوب معالجته لها باعتبارها شكلًا من أشكال الإبداع من ناحية، ومدى تصويرها للمجتمع الذى أبدعها وتأثيرها فى حياة ذلك المجتمع والدور الذى لعبته ولا تزال تلعبه فى تشكيل ثقافته من الناحية الأخرى.

والملحمة التى نختارها لذلك هى «الرمايانا» الهندية، وهى إحدى ملحمتين عرفتهما الحضارة الهندية القديمة وتعتبران من أروع الملاحم التى عرفتها الآداب العالمية، ويحب كثير من الباحثين تشبيههما بال إلياذة والأوديسيا عند الإغريق. أما «إلياذة» الهند فهى «المهابهاراتا Mahabharata»التى ترتكز على عدد كبير من القصص والحكايات والخرافات المتوارثة التى تدور حول إحدى الحروب التاريخية الكبيرة. فموضوعها يشبه بذلك إلى حد كبير موضوع« الإلياذة»، بينما تصف« الرمايانا Ramayana »الأهوال والمخاطرات التى مر بها أحد أمراء الهند فى أثناء رحلته وتجواله بعد نفيه من موطنه ثم فى أثناء بحثه بعد ذلك عن زوجته

التى اختطفها بعض الأعداء، وبذلك فإن موضوعها يشبه هو أيضًا موضوع الأوديسيا إلى حد كبير. وتؤلف هاتان الملحمتان الجانب الأكبر من الأدب الملحمى عند الهندوس القدامى، كما أنهما معا تعطيان صورة واضحة ومتكاملة عن الثقافة والحضارة الهندوكية وعن الحياة السياسية والاجتماعية بل أيضًا عن الدين والفكر فى الهند القديمة[٢٦]

ويرجع اختيارنا للرمايانا إلى عدة أسباب تتعلق فى مجملها بمجال البحوث الأنثروبولوجية والمدخل الأنثروبولوجى لدراسة الحضارة باعتبارها وحدة متكاملة والمنهج الذى يمكن اتباعه فى دراسة الأعمال الإبداعية بوجه عام، وعلاقتها بالمجتمع والثقافة اللذين نشأت فيهما هذه الأعمال، فالرمايانا ترتبط أصلا بنمط حضارى معين كان سائدًا فى أحد المجتمعات القديمة ذات الحضارات العريقة .وقد اهتم كثير من علماء الأنثروبولوجيا والاجتماع وخصوصًا من الهنود أنفسهم بدراسة هذه الحضارة فى مراحل تطورها المختلفة وكذلك بدراسة النظم الاجتماعية السائدة فى المجتمع الهندى المعاصر وتتبع أصولها التاريخية وربطها بالحضارة الأصيلة، على ما فعل سرنيفاس Serinivas مثلا بالنسبة لنظام الطوائف، وما فعل دوبيه Dube فى دراسته للمجتمعات الهندية الريفية. ففى هذه الدراسات وغيرها كان الباحثون دائمًا يرجعون إلى الماضى لمعرفة أصول النظم الاجتماعية التى يدرسونها ويتتبعون استمرار الأشكال الأولى فى الحياة الاجتماعية والثقافية القائمة فى الوقت الراهن. والواقع أن الحضارة الهندية لا تزال تحتفظ بكثير من قيمها ونظمها الاجتماعية وأنماطها الثقافية الأصيلة حتى الآن، وتؤثر بشكل مباشر وقوى فى المجتمع الحديث. وكثير من القيم وأنماط السلوك والعلاقات الاجتماعية والمبادئ الأخلاقية والتعاليم الدينية والممارسات الشعائرية التى تظهر فى الملحمة تؤلف جزءًا مهما من بناء الثقافة فى المجتمع الهندى الحديث وتوجه سلوك الناس وحياتهم، وذلك على عكس الحال بالنسبة لبعض الحضارات القديمة الأخرى التى تعتبر الآن حضارات ميتة مثل الحضارة المصرية أو حضارات بلاد ما بين النهرين القديمة أو حتى الحضارة الإغريقية التى يقول عنها أرنولد توينبى إنها حضارات ذات(جذع ميت) فلا تزال الحضارة الهندوكية حية ومستمرة إلى حد كبير فى حياة الناس وتفكيرهم وعلاقاتهم وقيمهم وممارساتهم. وليس أدل على ذلك من الاحتفالات السنوية التى تقام فى بعض مناطق الهند حتى الآن والتى تُقدم فيها بعض مشاهد الملحمة ومواقفها، كما لا يزال إنشاء الملحمة ورواياتها يُعتبران من أهم ملامح احتفالات راما السنوية التى تقام فى بنارس، كما تمثل المسرحيات المستمدة من الملحمة فى احتفالات لاهور السنوية وتجد إقبالًا شديدًا من ملايين الهندوس الذين يرون فيها صورة فنية لحياتهم ومبادئهم وقيمهم ومثلهم العليا. والأكثر من ذلك أن الرمايانا تعتبر مصدرًا من أهم المصادر لمعرفة المبادئ التقليدية التى تنظم العلاقات داخل الأسرة، وبوجه خاص العلاقات بين الزوجين والحقوق والواجبات التى يلتزمان بها كما تتمثل فى حياة بطل الملحمة راما وزوجته سيتا Sita وكذلك حدود سلطة الأب على بقية أفراد العائلة باعتبار العائلة التقليدية فى الهند عائلة أبوية بكل معانى الكلمة؛ أى أبوية النسب والإقامة والنفوذ؛ حيث يحتل الذكور مركزًا ممتازًا ويحظون بمكانة أعلى بكثير من مكانة المرأة؛ كما أن الملحمة تحدد أسلوب التعامل بين أعضاء العائلة تبعًا لفوارق السن والجنس. ولا يزال هذا كله يؤثر بشكل مباشر وفعال فى سلوك الهندوس، أو أنهم على الأقل يتخذون العلاقات الزوجية بين بطلى الملحمة (راما وسيتا) نموذجًا ومثالًا يوجه سلوكهم ويحدد علاقاتهم ومسئولياتهم تجاه بعضهم بعضًا.



فالرمايانا إذن ليست مجرد جزء من التراث الهندى القديم الذى قد يهتم به المتخصصون دون غيرهم من أفراد المجتمع كما هو الحال فى كثير من المجتمعات التقليدية ذات التراث العريق، وإنما هى تمثل أيضًا جزءًا من الواقع الحى فى المجتمع الهندى الحديث، ولا تزال شخصيات الملحمة وخصوصًا البطلين يعتبرون بمثابة المثل الأعلى الذى يتمثل به الهندوس. وربما كان هذا أوضح بالنسبة لمحاكاة النساء لبطلة الملحمة (سيتا) فى إخلاصها ووفائها لزوجها وتمسكها بعفتها وشرفها .إذ تتم تنشئة الفتاة الهندوسية وتربيتها على النمط الذى يميز سلوك سيتا وتصرفاتها وفكرتها عن الواجبات الزوجية والعائلية ونظرتها بوجه خاص إلى الزوج. ولقد دخل راما إلى الضمير الشعبى وتغلغل فيه بطريقة أخرى أكثر دلالة وأهمية وذلك حين ساد الاعتقاد بين الهندوس بأنه هو تجسيد للإله فشنو Vishnu إله الشمس وحارس الكون. ولا يزال هذا الاعتقاد قائمًا حتى الآن عند كثير من الهندوس الذين ينظرون إليه نظرة ملؤها التقديس والحب والاحترام. وعلى ذلك فدراسة الرمايانا لا تعتبر مجرد دراسة لجزء من تراث الماضى وأحداثه وأساطيره. وإنما هى دراسة لصورة المجتمع الهندوكى كما يتمثل فى ذلك العمل الإبداعى الذى يحتوى على كثير من التفاصيل والمعلومات المهمة.

كل هذه إذن عناصر تبين مدى علاقة الملحمة القديمة بحياة المجتمع الهندوسى المعاصر، وإذا كان الأستاذ جيلبرت مرى قد وصف الملاحم الكلاسيكية الإغريقية بأنها تعرض لنا «الماضى المثالى» مما يعنى انفصالها عن الواقع الحقيقى الذى يحياه الناس فى المجتمع، فهذا وضع يختلف تمامًا عنه فى الرمايانا؛ حيث تعيش أحداث الملحمة بكل ما تحمله من مبادئ وقيم وأفكار ومثل عُليا فى حياة الناس حتى الآن، وحيث لا تزال تؤلف ــ بشكل أو بآخر ــ جزءًا من الثقافة ومن البناء الاجتماعى .وهذا هو ما يجعلها موضوعًا صالحًا للتحليل الأنثروبولوجى.

والرمايانا، وشأنها فى ذلك شأن المهابهاراتا، تكونت عبر قرون طويلة وإن كانت الصياغة الأخيرة للملحمة هى من عمل شخص واحد أو (عقل) واحد، أى أن لها مؤلفًا معروفًا هو الشاعر فالميكى Valmikiوذلك على عكس المهابهاراتا التى لا يُعرف لها مؤلف معين على ما سنرى فيما بعد. ويعتبر فالميكى على هذا الأساس أول شاعر ملحمى فى تاريخ الهند، كما أن الملحمة ذاتها كانت أفضل مثال يمكن أن يحاكيه ويقلده الشعراء اللاحقون الذين جاءوا بعد ذلك، إذ كانت مصدرًا مهما لغيرها من الأعمال الشعرية العظيمة مثل بعض الملاحم الأقل شأنًا وشهرة كالملحمة المعروفة باسم عائلة داغو أو الراغوفامسا Raghuvamsa التى وضعها الشاعر كاليداس Kalidas وذلك إلى جانب بعض الأعمال الشعرية الدرامية الأخرى التى نهجت نهج الرمايانا فى الأسلوب وطريقة المعالجة .وعلى أى حال فإن الرمايانا والمهابهاراتا تعتبران من (التراث القومى) أو حتى (الممتلكات القومية) وذلك طوال أكثر من ألفى سنة. وكان للرمايانا بالذات تأثير قوى على الإنتاج الأدبى والفكر الدينى والاجتماعى فى المجتمع الهندوسى.

ولكن هناك فوارق أساسية بين الملحمتين يمكن تلخيصها فى النقاط التالية:

أ ــ المهابهاراتا فى مظهرها أو فى جانبها الأدبى تمثل القصة الخرافية الشعبية التى تعرف باسم« البورانا Purana »، وذلك بعكس الرمايانا التى تنتمى إلى ذلك اللون الأدبى المعروف باسم «كافيا»Kavyaأو الملحمة المصطنعة، أى التى يراعى فيها الشكل ويُعطى أهمية بالغة. ولذا تزخر بالمحسنات البلاغية والتشبيهات والاستعارات والكنايات ويظهر فيها طابع (الصنعة) أكثر مما يظهر فى الرمايانا.

ب ـ المهابهاراتا فى الأصل مجموعة من شذرات وقصص مختلفة يرتبط بعضها ببعض بطريقة غير محكمة ولا يكاد يربط بينها سوى أنها تدور حول ما يمكن اعتباره« نواة ملحمية» لا تشغل سوى جزء ضئيل نسبيًا من العمل كله (حوالى الخمس)، وذلك على الرغم من أنها ملحمة طويلة تصل إلى أكثر من مائة ألف «دوبيت» فى اللغة السنسكريتية. وهناك من الكتّاب من يرى أنه من الصعب بناءً على ذلك اعتبارها ملحمة بالمعنى الدقيق للكلمة وأنها مجرد مجموعة ضخمة من التعاليم الأخلاقية المتنوعة إلى جانب وصف للمعارك الحربية التى يشترك فيها أبطال الملحمة، كما أننا لا نعرف شيئًا عن مؤلفها أو مؤلفيها. بل إن الشخص الذى يقال إنه قام بتنقيحها وتنسيقها وتنظيمها، والذى يعتبر من هذه الناحية وبهذا المعنى مؤلفها هو فى الغالب شخص أسطورى لا نكاد نعرف عنه شيئًا مؤكدًا. ويكفى أن نعرف أن اسم هذا المؤلف المزعوم هو فياسا Vyasa وهى كلمة سنسكريتية معناها المنسق أو المنظم. لندرك أن المؤلف الحقيقى للمهابهاراتا غير معروف... هذا الوضع يختلف تمامًا بالنسبة للرمايانا. فهى عمل ضخم تتوفر فيه كل مقومات الملحمة التى سبقت الإشارة إليها ولكنها ملحمة من النوع الرومانسى، كما أنها أكثر إحكامًا من حيث الصياغة ويظهر فيها عنصر الاطراد والاتساق والانسجام فى وضع الخطة وتنفيذها، وذلك إلى جانب كونها عملاً من إبداع شخص واحد هو ڤالميكى Valmiki على ما قلنا؛ وإن كان ذلك قليل الأهمية نسبيًا إذ ليس من الضرورى أن يكون للملحمة مؤلف معروف. وخير مثال لذلك الجدلُ الذى يثور حول هوميروس. وأخيرًا فإن الرمايانا احتفظت بالنص الأصلى إلى حد كبير ولم تخضع لكل تلك التعديلات والتبديلات، والأهم من ذلك لم تخضع للإضافات المستمرة كما حدث للمهابهاراتا ولذا فإنها أقصر منها بكثير إذ تقع فى حوالى أربعة وعشرين ألف دوبيت فقط فى اللغة السنسكريتية.

جـ ـ ومع أن الحرب تلعب دورًا مهما فى كلتا الملحمتين فإن ثمة فارقا مهما بينهما، فالحرب فى المهابهاراتا هى «النواة الملحمية» التى تدور حولها كل الأحداث والقصص الأخرى. وهى حرب تاريخية كانت قد قامت فعلا بين شعبين من شعوب الهند هما الكوروKuru والبانشالاPanchalas واشترك فيها محاربون وأبطال من الفريقين، أى أنها حرب بين «البشر»؛ وذلك بعكس الحال فى الرمايانا حيث تحتل الحرب مكانًا ثانويًا نسبيًا ولا تقوم إلا فى مرحلة متأخرة من تتابع الأحداث، كما أن الصراع فيها هو صراع ضد مخلوقات شيطانية مخيفة لها قدرة هائلة على التشكل، وهى أشبه بما نجده فى القصص الخرافية. وسوف نعود إلى هذه المسألة فيما بعد حين نتكلم عن قصة الرمايانا.

د ـ وأخيرًا فقد ظهرت المهابهاراتا فى القسم الغربى من شمال الهند، وهو القسم الذى يقع بين السفوح الشرقية للبنجاب ومدينة (الله آباد) الحالية، بينما نشأت الرمايانا فى مملكة كوزالاKosala القديمة التى تقع فى الشمال الشرقى لنهر الجانج والتى تقابل المنطقة المعروفة الآن باسم Oudh[17] وثمة ما يشير فى الملحمة ذاتها إلى أن الرمايانا نشأت فى الإقليم الذى كانت عاصمة أيودهيا Ayodhya والتى كانت هى المقر الملكى للسلالة المعروفة باسم أيكشفاكو، كما هو واضح من الكتاب الأول من الملحمة، كما أن الصومعة التى كان يعيش فيها ڤالميكى الذى تعزى إليه الرمايانا كانت تقوم فى الغابات على الضفة الجنوبية لنهر الجانج كما هو وارد فى الكتاب السابع. ولقد لجأت سيتا، بطلة الملحمة وزوجة راما، إلى هذه الصومعة ذاتها

فيما بعد واحتمت بها وبصاحبها، وهناك وضعت طفليها وأشرف الشاعر بنفسه على تربيتهما وتلقينهما قصة والديهما التى أصبحت تؤلف الملحمة ذاتها لكى يقوما بإنشادها فيما بعد أمام أبيهما على ما سنرى (موسوعة الدين والأخلاق، صفحة ٥٧٥).

وواضح من هذا كله أنه بينما نشأت المهابهاراتا من القصص والحكايات الخاصة بتلك الحرب التاريخية الكبرى بين الكورو والبانشالا؛ فإن الرمايانا ظهرت على العكس من ذلك من الذكريات الجميلة عن العصر الذهبى الذى مرت به مملكتان من أكبر الممالك هما مملكة الكوزالا والفيديها Vedeha وبينما كانت شخصيات المهابهاراتا أشخاصًا واقعيين أو يتصلون بالحياة الواقعية اتصالاً مباشرًا ويتصفون بكل خصائص وصفات الإنسان العادى من فضائل وحسنات ومساوئ ونقائص؛ فإن شخصيات الرمايانا نماذج مثالية للتمسك بالفضيلة والصدق والاستقامة والإخلاص ـ وخصوصًا إخلاص المرأة وتعففها ـ والحب الذى يسود الحياة العائلية والمنزلية .وبينما يعتمد (الشاعر) فى المهابهاراتا على الأحداث الواقعية، أو التى يُفترض وقوعها فى أثناء إحدى الحروب التاريخية التى تناقلتها الأجيال المتتالية فى شكل أغان وأناشيد، ثم قام بصياغة هذا كله فى عمل فنى رائع وخالد وإن كانت تنقصه الحبكة والوحدة، نجد أن شاعر الرمايانا يفترض ويتصور ذكريات العصر الذهبى ويعيد تركيب التصورات والأفكار وأنماط السلوك التى تدور حول الإيمان والتدين والقيم الاجتماعية والأخلاقية العُليا، ويصف بكثير من التعاطف العلاقات الأسرية والحب العائلى، وهى كلها أمور تجعل الرمايانا قريبة إلى قلوب الناس وعزيزة عليهم. وباختصار فإن المهابهاراتا ملحمة بطولية بكل معانى الكلمة بينما الرمايانا قصيدة ملحمية تتناول الجوانب العاطفية الرقيقة فى الحياة اليومية عند الهندوس، ومن هنا فإن جذورها تمتد عميقة جدًا فى أغوار قلوب وعقول الملايين فى الهند. وإذا كانت المهابهاراتا تتميز بالعظمة والروعة والجلال والضخامة فإن الرمايانا تتميز بالرقة والتواضع وخفوت الصوت. فليس فى الرمايانا شخص واحد يعكس ذلك الحقد الدفين وتلك الضغينة العميقة نحو الأعداء، والتصميم الهائل على دحرهم وإبادتهم على ما نجده فى المهابهاراتا. وحتى فى الحروب التى خاضها راما لاسترداد زوجته فإننا لا نجد تلك الرغبة القاتلة للانتقام والتشفى التى تظهر واضحة فى بعض المواقف فى المهابهاراتا .فالصوت الغالب فى المهابهاراتا هو صوت الحرب والعدوان بينما النغمة الغالبة على الرمايانا نغمة هادئة ومهادنة بل متدينة وتميل إلى المحبة والسلام[١٨] ومن هنا كانت الرمايانا أقرب إلى قلوب الناس فى الهند، كما أن الكثيرين يعتبرونها أسمى وأرقى من المهابهاراتا؛ لأنها تخاطب العواطف والوجدانات والمشاعر الرقيقة فى الإنسان، وبذلك فإنها تلعب دورًا مهما فى تماسك المجتمع الهندوسى.

تدور أحداث الرمايانا فى الشمال الشرقى من الهند حيث كانت توجد بعض السلالات والشعوب ذات الحضارات المتقدمة.. من هذه الشعوب التى كانت تعيش قبل الميلاد بألف سنة تقريبًا شعب الكوزالا الذين كانوا يقطنون إقليم Oudh وشعب الفيديها الذين كانوا يقيمون فى شمال بيهار، وهما من الشعوب التى عرفت بدرجة عالية من الثقافة والحكمة، والشجاعة والإقدام، وكلها صفات كانت تتمثل بوجه خاص فى الأسرتين الحاكمتين، كما كان رجال الدين فى كلا الشعبين مشهورين بحب العلم والمعرفة، وذلك فضلاً عن وجود (المدارس) التى طبقت شهرتها العلمية كل أنحاء الهند بحيث أصبحت هاتان المملكتان مركزين مهمين

من مراكز العلم والثقافة التى تجذب إليها الدارسين من المناطق النائية. وربما كان من أهم ما يميز هاتين المملكتين الاهتمام بجمع أناشيد الفيدا الشهيرة ودراستها وتفسيرها. ولا تزال أبحاث رجال الدين هناك حول أسرار الروح وطبيعة وماهية «الروح الواحدة الكلية، التى هى مبعث الخلق محفوظة فى اليوبانيشاد القديمة Upanishads وتؤلف جزءًا مهما من التراث القديم الذى يحافظ الهنود عليه ويعتزون به. ولكن هذا العصر الذهبى للمملكتين كان قد زال تمامًا وأصبح مجرد ذكرى حين بدأ الشاعر يصوغ ملحمته التى تتغنى فى الأصل بهذه الأمجاد. فقد ارتبطت تلك الحقبة فى خيال الشاعر، بل وفى خيال الناس أيضًا بالجمال والحق والخير. وبذلك فإن الملك دازاراثا Dasa -ratha ملك الكوزالا يظهر فى الملحمة على أنه حاكم مثالى يعمل جهده لخير شعبه الوفى الأمين، كما يظهر راما بطل الملحمة والابن الأكبر للملك دازاراثا وولى عهده أميرًا نموذجيًا يجمع بين الثقافة والشجاعة والإيمان بواجبه والتمسك بكل ما هو حق وخير. وبالمثل على الجانب الآخر يظهر الملك جاناكا Janaka ملك الفيديها فى صورة الملك القديس، كما تظهر سيتا ابنة الملك وبطلة الملحمة مثالاً للمرأة النقية والزوجة الوفية. وعلى ذلك فإن الجو العام الذى يحيط بالملحمة كلها هو طابع الاحترام والتقديس والإجلال للماضى والإعجاب بكل ما هو حق وإبراز كل ما من شأنه أن يرتفع ويسمو بشخصية الإنسان ويناًى بها عن الصغائر والدنايا. ولا تزال جوانب المحبة والحنو التى تسيطر عن الملحمة جوانب أثيرة لدى الهندوس حتى الآن[١٢]

ولقد سبق أن ذكرنا أن الرمايانا تعتبر بمثابة أوديسيا الهند نظرًا لتشابه الموضوع العام فى كل من الملحمتين الهندية والإغريقية. ولكن هذا لا يعنى بالضرورة أن الرمايانا تأثرت بالأوديسيا، أو على الأقل ليس هناك ما يشير إلى ذلك أو يؤكده. فليس ثمة ما يدعو إلى الربط بين اختطاف الشيطان راڤانا لسيتا ومحافظتها على عفتها وشرفها وجهود راما لتخليصها، وبين اختطاف هيلينى فى الأوديسيا وجهودها للمحافظة على طهارتها ونقائها وإخلاصها لزوجها ورحلة أوديسيوس وجهوده لاسترداد زوجته. فمثل هذه الأحداث قد تكون ناجمة عن تشابه توارد الخواطر فى أذهان الشعراء فى ثقافات متباعدة دون أن يكون أحدهم قد تأثر بالآخر. بل إن مثل هذه الأحداث تعتبر أمورًا شائعة فى كثير من الآداب القديمة دون أن يكون هناك دليل على احتكاك الثقافات والاستعارات الثقافية، وهذه مسائل أفاض الأنثروبولوجيون فى الكلام فيها ولا داعى للدخول فى تفاصيلها هنا.

وقصة الرمايانا باختصار هى قصة الحب والغيرة وما يترتب على الحب من مشاعر طيبة وتضحية وتمسك بالواجب مع نكران بالذات ،وما ينجم عن الغيرة من كيد وتآمر إلى أن يتغلب الخير على الشر فى آخر الأمر. وفى غضون ذلك تعرض لنا الملحمة حياة وتقاليد شعبين قويين من شعوب الهند القديمة هما الكوزالا والفيديها الذين كانوا يعيشون فى الفترة ما بين القرن الثانى عشر والقرن العاشر قبل الميلاد. وكان للملك دازاراثا ملك الكوزالا أربعة أبناء أكبرهم هو راما بطل الملحمة بينما كان لملك الفيديها ابنة وحيدة هى سيتا التى جاءت ولادتها ولادة إعجازية إذ وُلدت من الأرض حين شق المحراث التربة فى الحقل. وقد وضع أبوها الملك جاناكا اختبارًا قاسيًا لمن يتقدمون لخطبتها، إذ كان يشترط عليهم أن يفلحوا فى استخدام القوس الضخم الذى لم يكن يستطع أحد أن يستخدمه بنجاح سوى الملك نفسه. وقد نجح

راما فيما أخفق فيه الكثيرون وفاز بها. وأراد دازاراثا أن يتوج ابنه البكر على عرشه فى أثناء حياته، وأقيمت الحفلات والمهرجانات لذلك، لكن الزوجة الثانية للملك أرادت أن يتم تتويج ابنها بهارات بدلاً من راما ،وذلك بعد أن نفثت مربيتها فى صدرها سموم الغيرة والحقد عليه. ورضخ الملك لرأيها بعد أن كانت قد أخذت عليه المواثيق مسبقًا بألا يرد لها طلبًا، وحُكم على راما أيضًابالنفى من مملكته لمدة أربعة عشر عامًا استجابة لطلب تلك الزوجة. ولكن راما تقبل الحكم فى رضا ورضوخ على الرغم من خروج الملك وزوجته على كل التقاليد المرعية وتتويج الأخ الأصغر بدلاً من الأخ الأكبر. وانسحب راما فى هدوء «دون أن يمس قلبه حزن أو غضب» من مملكة أبيه، وخرجت سيتا معه برغبتها ورفضت أن تقيم مع أمه كما كان يريد حتى يجنبها الأهوال؛ وخرج معهما أخوه الشقيق لاكشمانا إلى المنفى؛ كما سار معه خلق كثير من أهل المملكة حتى بلغوا حدود المملكة وأمضوا الليلة معه ولكنه تسلل بليل وهم نيام ليبدأ حياة النفى والضياع فى الغابات. وقد سجلت الملحمة خطواته بدقة بالغة لا يزال أهل الهند يحفظونها رغم مرور ثلاثين قرنًا عليها، فالماضى لا يموت فى الهند ولا يوارى التراب وإنما هو فى أذهان الناس بوجه عام وفى قلوب ملايين النساء بوجه خاص اللائى يتخذن من سيتا مثالاً لهن نظرًا لإخلاصها ووفائها لزوجها، ولا تزال كثير من المواقع التى حل بها راما وزوجته تعتبر من مناطق الحج التى يذهب إليها الناس خاصة بعد أن تقمص الإله فشنو جسم راما. ومات الملك حزنًا وقهرًا على مصير ابنه. والطريف فى الأمر أن بهاراتا نفسه رفض أن يجلس على العرش بل ذهب إلى الغابات يرجو أخاه أن يعود ليجلس على عرش أبيه، ولكن راما أبى إلا أن يتم فيه تنفيذ حكم الملك، ونصح أخاه الأصغر بالعودة حتى يحكم المملكة بعد أن زوده بنصائحه حول أسلوب الحكم العادل وواجبات الحاكم نحو رعيته. وعاد بهاراتا إلى عاصمة ملكه وحمل معه حذاء راما فوضعه على كرسى العرش رمزًا على أحقية راما فى العرش والحكم، وظل الأمر كذلك حتى نهاية مدة النفى. وهام راما على وجهه فى هضبة الدكن وانتقل إلى جنوب الهند، وسجلت الملحمة هذه الرحلة واهتمت اهتمامًا خاصًا بمقابلاته مع رجال الدين و(الأولياء).وحملته الرحلة إلى مناطق لم تكن مطروقة من قبل فاكتشفها لأول مرة، وأخيرًا ابتنى له كوخًا فى مكان يبعد بحوالى مائة ميل عن مدينة بومباى الحديثة؛ حيث استقر به المقام مع زوجته وأخيه لاكشمانا. وكان ذلك نقطة تحول جذرى فى أحداث الملحمة التى كانت حتى الآن تدور حول العلاقات العائلية بكل ما فيها من حب وتضحية وإخاء وتعاطف وإقامة فى الصوامع الآمنة المطمئنة؛ وبدأت مرحلة جديدة يسودها الصراع والحرب.

تبدأ المرحلة الثانية من الرمايانا باختطاف سيتا؛ فقد وقعت بعض أميرات الراكشاRakshaفى حب راما وأخيه لاكشمانا اللذين رفضا الاستجابة لذلك الحب فى أنفة وكبرياء، فأثارت الأميرات أخاهن راڤانا ملك سيلان وحرضنه على الانتقام للإهانة التى لحقت بهن. وتصف الملحمة سكان سيلان بأنهم مخلوقات وحشية مخيفة يستطيعون التشكل بأشكال وهيئات مختلفة، فأرسل راڤانا أحد تلك المخلوقات المهولة بعد أن تجسد فى شكل غزال كى يُغرى سيتا بمطاردته؛ حتى إذا ابتعدت عن الكوخ حملها وهرب بها إلى سيلان. وترد الملحمة ذلك الشر الذى أحاق بسيتا إلى أنها كانت قد ارتابت فى اليوم السابق فى أمر لاكشمانا، وداخلها الشك فى بعض نواياه نحوها ووجهت إليه بعض الملاحظات القاسية العنيفة فكان لا بد أن تلحق بها العقوبة والأذى جزاء ما فعلت، وهذا مبدأ قانونى عادل فى الهند.

وكان هذا الموقف الوحيد فى الملحمة كلها الذى يصدر فيه بعض القسوة من سيتا الرقيقة. وذلك حتى تكتمل أحداث الملحمة وتسير فى طريقها المرسوم. ولم يمنع ذلك الناس أبدًا حتى الآن من أن ينظروا إلى سيتا على أنها رمز النقاء والطهر والعفة والأمانة والرقة، وإذا كان الشك قد مر بذهنها فإنما كان ذلك من فرط حبها وإخلاصها لزوجها، كما أن الجزاء كان قاسيًا وعنيفًا ومؤلمًا.

ويشرع راما فى البحث عن زوجته، وتقدم لنا الملحمة وصفًا لمختلف المناطق التى زارها فى أثناء بحثه، وتصف سكان بعض هذه المناطق بأنهم قردة أو دببة وهو موقف رمزى يكشف لنا عن مدى التباين والتفاضل فى المجتمع الهندى بسلالاته وشعوبه وثقافاته المختلفة ونظرة الاستعلاء التى يشعر بها الهندوس إزاء بعض الجماعات الأقل منهم فى المكانة والمنزلة أو التى تنتمى إلى طوائف اجتماعية أدنى منهم.

ولكن إلى جانب ذلك تعرض الملحمة فى شىء من التفاصيل للآداب والصناعات والحرف، وبعض الشعائر والطقوس الدينية والممارسات فى مختلف أنحاء الهند، بل إنها تقدم لنا أيضًا وصفًا طيبًا لبعض ملامح الحياة السياسية عند بعض الطوائف الهنديةCastes وقد يخلط الشاعر بين العادات السائدة فى المناطق المختلفة ويضعها جنبًا إلى جنب، كما لو كانت توجد كلها معًا عند جماعة واحدة، ولكن الدراسات الأنثروبولوجية الحديثة خليقة بأن تساعد على الفصل والتمييز بين تلك العادات وأن ترد كلا منها إلى الجماعة المحلية التى تمارسها بالفعل. ويفلح راما فى أثناء تجواله فى عقد بعض المعاهدات مع كثير من السكان فى جنوب الهند الذين يساعدونه فى مهمته لاسترداد زوجته من ملك سيلان، وكان يفصل سيلان عن الهند مضيق مائى عريض من البحر، وهنا يقفز هانومان Hanuman أو يطير على الأصح فى الهواء ـ ويحط على الجزيرة وينجح فى الاتصال بسيتا رغم الحراسة الشديدة التى فرضها راڤانا عليها، وهى حراسة كان يقوم بها حرس شرس من نساء الراكشا، ويبرز لها هانومان علامة من راما فتطمئن إليه وتؤكد له إخلاصها وطهرها ونقاءها، فيعود إلى راما ومعه دليل ذلك الحب والإخلاص بعد أن يحرق جزءًا كبيرًا من الجزيرة مما أوقع الرعب فى قلب راڤانا. ويدعو ملك الجزيرة مجلس الحرب فيشير عليه بضرورة خوض المعركة، ولا يخالفهم الرأى إلا بيبهيشار أخو راڤانا الأصغر الذى كان ينعى على علملك جريمته ويحثه على إطلاق سراح سيتا دون أن يجد منه أذنًا صاغية، واضطر فى آخر الأمر إلى أن يخرج على أخيه الملك وينضم إلى جيش راما ليحارب من أجل الحق والخير، وبذلك تتغلب القيم الأخلاقية على علاقات القرابة والدم. تنتقل جيوش الهند إلى سيلان. تزعم الملحمة أن سلسلة الجزر الصغيرة التى تقوم فى البحر بين الاثنين كان قد أقامها راما لتعبر عليها جيوشه... وينتصر راما على راڤانا وتعود سيتا إلى زوجها.

وتنتهى الملحمة الأصلية بانتصار راما فى الحرب والعودة إلى مملكة أبيه. وتظهر عفة سيتا وطهرها ونقائها بعد أن تُمارس عليها بعض شعائر التطهير بواسطة النار المقدسة. ولكن هناك إضافات أُدخلت على الملحمة فى عهود تالية. وتقول هذه الإضافات إن بعض الناس ظلوا يتشككون رغم ذلك الاختبار بنار التطهير فى إخلاص سيتا، وأنهم كانوا يوجهون اللوم إلى راما لأنه يحتفظ فى قصره بامرأة عاشت لمدة طويلة فى كنف رجل آخر غريب .وتجد

الوشاية طريقها إلى قلب راما وعقله فيرسل زوجته لتعيش فى الغابات من جديد ،وهنا تذهب إلى صومعة الراهب الشاعر فالميكى حيث تضع طفليها ويتولى الراهب تلقين الولدين قصة أبويهما حتى يكبرا ،وفى أحد الاحتفالات ينشدان الملحمة أمام راما ويستغرق ذلك أيامًا طويلة ،ويعرف راما حقيقة الأمر ويحاول أن يرد إليه سيتا مرة أخرى ،ولكنها تبتهل إلى أمها الأرض أن تستردها من هذه الحياة إن كانت تؤمن فى عفافها وبراءتها ،وتستجيب الأم لنداء الابنة الطاهرة المخلصة الوفية فتبتلعها الأرض أمام راما وأمام الجميع ،ويسجل التاريخ قصة رائعة من قصص الحب والوفاء النادر.

ولكن أين يقف الأنثروبولوجيون من هذا كله؟ وهل تصلح مناهج البحث الأنثروبولوجى التى تستخدم فى الدراسات الميدانية بين الجماعات (البدائية) الصغيرة لدراسة الأعمال الإبداعية التى ترتبط بحضارات عريقة مثل حضارة الهند بحيث يخرج الباحث من هذه الدراسة بصورة متكاملة عن ذلك المجتمع القديم الذى أفرز ذلك العمل مع تبين نوع التفاعل والتأثير المتبادل بين ذلك المجتمع بكل نظمه وأنساقه والعمل الإبداعى (الملحمة) موضوع الدراسة؟



مع أن الحضارة الهندية واحدة من أقدم الحضارات فى العالم فإن معظم معلوماتنا عن تلك الحضارة من العصر الفيدى Vedic Period الذى تتوفر لدينا عنه بعض الكتابات القديمة، وإن كانت الحضارة الهندية ذاتها أقدم من هذا بكثير. ولقد كشفت الحفائر التى تمت فى بعض المناطق الأثرية مثل هارابا Harrapa وموهنجودارو Mohen Jodaro عن وجود ثقافة متقدمة ترجع إلى ما قبل ٣٠٠٠ ق .م، أى إلى ما قبل مجىء العناصر الآرية. ويكاد علماء الآثار والحضارة والأنثروبولوجيا يتفقون على تقسيم التاريخ الحضارى للهند إلى ثلاث حقبات رئيسية هى: الحقبة القديمة التى تقع ما بين عامى ٣٠٠٠ ق .م و ١٢٠٠ ميلادية؛ وحقبة الحضارة الوسيطة التى تمتد من عام ١٢٠٠ ميلادية تقريبًا إلى نهاية القرن الثامن عشر وهى حضارة تتفق إلى حد كبير مع الحكم الإسلامى؛ ثم حقبة الحضارة الحديثة التى خضعت فيها الهند للحكم البريطانى الذى انتهى عام ١٩٤٧ وفيها ازداد اتصالها بالعالم الغربى والاقتباس منه. ولكن يمكن التمييز فى حقبة الحضارة القديمة بين عدد من المراحل الفرعية وهى مرحلة ما قبل العصر الفيدى (من ٣٠٠٠ ق . م إلى ٢٠٠٠ ق . م) ثم العصر الفيدى نفسه (من ٢٠٠٠ ق . م إلى ١٠٠٠ ق . م)، ثم العصر البرهمى أو البرهمانى (من ١٠٠٠ ــ ٥٠٠ ق .م) ثم العصر البوذى (من ٥٠٠ ــ ٢٠٠ ق . م)، ثم أخيرا المرحلة الهندوكية Hindu من (٢٠٠ ق .م ــ ١٢٠٠ ميلادية) [٣٠] . ولكن على الرغم من كل هذه التقسيمات فإن الحضارة الهندية التقليدية التى تمتد منذ أقدم عهودها حتى حوالى ٢٠٠ ق .م (وهى الفترة التى تهمنا هنا فى المحل الأول) كان يغلب عليها دائمًا طابع واحد عام ومميز هو الطابع الدينى الذى يصبغ مختلف أوجه النشاط الاجتماعى والفكرى والثقافى. وهذه مسألة لاحظها المؤرخ البريطانى الشهير أرنولد توينبى Arnold Toynbee فى كتابه«دراسة فى التاريخ» A study of History حيث يشير إلى الوجه الدينى الذى يغلب على تلك الحضارة، كما لاحظها عالم الاجتماع الألمانى ماكس فيبر Max Weber فى كتابه المهم عن «الدين فى الهند: سوسيولوجيا الهندوكية والبوذية»، كما أن هذه الفكرة ذاتها توجه معظم الدراسات السوسيولوجية والأنثروبولوجية المعاصرة عن

المجتمع والثقافى فى الهند بصرف النظر عن الجماعة المحلية أو النظام الاجتماعى أو النشاط الثقافى أو الفترة الزمنية التى تعالجها هذه الدراسات. وعلى هذا الأساس فإن نقطة الانطلاق فى دراسة الرمايانا بل كل الأعمال التراثية الأخرى يجب أن تأخذ فى الاعتبار النسق الدينى والدور الذى يلعبه فى حياة المجتمع وفى بقية النظم والأنساق الأخرى، وبالتالى الأفكار الدينية التى تظهر فى تلك الأعمال، وكيف توجه الأحداث أو على الأصح كيف يمكن الاعتماد على تلك الأفكار فى فهم الأحداث التى تدور حولها الملحمة.

ولعل أول ما يميز الديانة القديمة هو أنها ديانة تعددية. وليس المقصود بذلك أنها تقوم على أساس الاعتقاد فى تعدد الآلهة والأرباب والربّات الذين يترتبون فيما بينهم فى سلسلة واحدة يحتلون فيها مراكز محددة ويقومون بوظائف معينة بحيث تتكامل هذه الوظائف وتغطى كل أوجه النشاط الاجتماعى والثقافى فى المجتمع فحسب، وإنما المقصود بذلك أيضًا هو وجود أنواع وأشكال مختلفة من العبادة مثل عبادة الأسلاف التى تفرض على الناس ضرورة العمل على إنجاب ذرية من الذكور حتى يستمر تقديس الآباء والأجداد، وكذلك عبادة وتقديس أنواع معينة من الأحجار والنباتات والحيوانات التى تمثل بالنسبة لهم قيمة اجتماعية وشعائرية عالية أو التى تنطوى على بعض القوى الخفية التى يمكنهم تسخيرها لصالحهم عن طريق التزلف إليها، وذلك إلى جانب الاعتقاد فى وجود الشياطين والمخلوقات المهولة المخيفة التى تستطيع أن تتشكل فى أشكال وهيئات مختلفة ويمكنها أن تلحق الأذى والضرر بكل من يقف منها موقف العداء [٢١] . ولقد رأينا الدور الذى لعبته هذه الكائنات المخيفة فى تغيير سير الأحداث فى الرمايانا حتى اختُطفت سيتا وشاركت فى الحرب ضد راما والجيوش الهندية .وفى مثل هذا المجتمع الذى يسيطر عليه التوجه الدينى لا بد من أن يحتل رجال الدين مكانة عالية مرموقة فى السلم الاجتماعى بحيث يقفون فى كثير من الأحيان موقف الصراع مع رجال الحرب والسياسة، ويؤدى ذلك فى الأغلب إلى توزع الولاء فى المجتمع بين رجال الدين والطبقات أو الجماعات الحاكمة وإن كان هذا الصراع لا يكاد يصل أيضًا إلا فى الحالات الاستثنائية إلى الصدام الصريح المعلن بين الفئتين، بل إن رجال الدين كثيرًا ما كانوا يلجأون فى آخر الأمر إلى ما يتمتعون به من مكانة ومنزلة و(كاريزما)ـ لتحقيق نوع من التوفيق بينهم وبين تلك الجماعات الحاكمة حتى لا يصل الصدام إلى نهايته مما يهدد وحدة المجتمع وكيانه .ورجال السياسة والحرب والحكم أنفسهم يعرفون مكانة رجال الدين ويعترفون بها ويحرصون على إرضائهم بل يستعينون بنفوذهم لتسيير شئون (الدولة) وخصوصًا أن رجال الدين فى النسق الدينى التقليدى يتمتعون بسعة الأفق والمعرفة والحكمة. وراما نفسه كان يحرص أشد الحرص فى تجواله على أن يتقرب إلى رجال الدين فى المناطق التى يحل بها. وقد لجأت سيتا إلى أحد رجال الدين من الرهبان لتعيش فى صومعته وتضع طفليها هناك، ويتولى هو تربيتهما وتعليمهما ثم يسجل قصة والديهما. وقارئ الملحمة يستطيع أن يرى فى كل صفحة من صفحاتها دور رجل الدين وسيطرة الأفكار والمعتقدات الدينية على سلوك الناس وقيمهم وتصرفاتهم وعلاقاتهم بعضهم ببعض. بل إن ڤالميكى الشاعر الراهب الذى كتب الرمايانا لم يجد شيئًا يصف به الملك چاناكا والد سيتا الطيب أفضل من أن يقول عنه إنه (ملك قديس) فيجمع إلى جانب أبهة الملك وسلطانه هيبة الدين وسموه وورعه، وبذلك يكون الدين عاملًا مساعدًا فى توطيد الملك والحكم.

وربما كان دور الدين أوضح فى نسق القرابة ونظام الزواج وتنظيم العلاقات القرابية وما يرتبط بها من حقوق وواجبات منه فى أى نسق آخر. ومع أن الشكل الغالب للزواج فى المجتمع الهندوكى كان هو الزواج الأحادى أو المونوجامى، فإن الزواج التعددى (البوليجامى) كان معروفًا سواءً فى شكل زواج الرجل من أكثر من امرأة (البوليجينى) أو زواج المرأة فى ظروف خاصة من أكثر من رجل فى الوقت ذاته (البولياندرى)ـ وواضح أن تعدد الزوجات عند الهندوس كان الهدف منه إنجاب الذكور الذين يحملون اسم العائلة ويقومون بواجبات ومراسيم تقديس الأسلاف. فالعائلة الهندوسية عائلة أبوية بكل معانى الكلمة. وصحيح أن الزواج البولياندرى كان معروفًا على ما قلنا، ولكنه كان يمارس فى حالات استثنائية ولا يزال يمارس حتى الآن على نطاق ضيق فى بعض المناطق القليلة، ولكن حتى فى هذه الحالات يكون الزوج الأول هو الزوج الأساسى والحقيقى ويكون الأزواج الآخرون ـ وهم فى الأغلب إخوة الزوج الأول ـ أزواجًا مؤقتين فحسب، حتى تتاح لهم فرصة الاستقلال بزوجات لهم. وثمة إشارات قليلة ومتفرقة فى الرمايانا إلى هذا الزواج البولياندرى، ولكن الملحمة تحرص أشد الحرص على تبيين وإبراز وظيفة بعدد الزوجات وما يرتبط به من تعدد إنجاب الذكور الذين يناط بهم القيام بكثير من المهام الاقتصادية والسياسية والحربية والشعائرية، مع عدم إغفال علاقات الغيرة التى تنشأ بين الضرائر وما تؤدى إليه من تفكك التماسك العائلى على ما فعلت الملكة كيكيو أم بهارات حين تملكتها الغيرة من راما ابن ضرتها الملكة كوزاليا وأرادت تنصيب ابنها على عرش أبيه ومن هنا بدأت الرمايانا.

بل إن نظام الطوائف Caste system الذى يتميز به المجتمع الهندى عن غيره من المجتمعات نظام يقوم على أساس دينى إلى حد كبير، وهو فى ذلك يختلف اختلافاً جوهرياً عن نظام الطبقات الاجتماعية Social Classes الذى يرتكز فى المحل الأول على الاعتبارات الاقتصادية، دون أن يعنى ذلك إنكار أو إغفال بعض العوامل الأخرى سواء فى تكوين «الطائفة الهندية» أو «الطبقة الاجتماعية». وهذا الأساس الدينى الذى تقوم عليه «الطوائف» فى الهند هو الذى يعطيها طابع الصرامة والجمود إذ لا تتاح للفرد الفرصة لتغيير الطائفة التى ولد فيها والتى يتعين عليه أن يظل فيها طوال حياته وأن يحتل مكانة اجتماعية وشعائرية معينة يحددها له الانتماء لتلك الطائفة؛ كما أن ثمة قيوداً قاسية ومحددة على الزواج بين الطوائف إذ يحرم مثلا على المرأة من البراهمة ـ وهى الطائفة التى ترتكز فيها الوظيفة الدينية ـ الزواج من غير تلك الطائفة باعتبار البراهمة أعلى الطوائف على الإطلاق، بينما يمكن للرجل البرهمى أن يتزوج مثلاً من امرأة من الكشاتريا وهى طائفة الحكام والمحاربين، فيرفع امرأته إلى مستواه الاجتماعى وهكذا. فهذا إذن نظام صارم للتمايز والتفاضل الاجتماعى. وليس أدل على أهمية ذلك النظام بالنسبة للمجتمع الهندى من أن ماكس فيبر يخصص حوالى ثلث كتابه عن (الدين فى الهند) لدراسته. ومع ذلك فإن هذا التفاضل والتمايز هو أساس التماس والتكامل الاجتماعى بحيث يظهر المجتمع الهندى كوحدة متماسكة رغم تلك الانقسامات الداخلية التى كثيراً ما كانت تؤدى إلى قيام وحدات سياسية متنافرة ومتناحرة. فالانتماء إذن إلى طائفة معينة يضع قيوداً شديدة على النشاط الاجتماعى لدرجة أننا نجد فى الرمايانا أحد الزهاد من طائفة السودرا (وهى أدنى الطوائف الأربع الكبرى التى حددتها «قوانين مانو») كان يتمتع

ببعض القوى الإعجازية الخاصة فاستخدمها واستعان بها فى قضاء بعض الأمور فعاقبه أحد أبطال الملحمة بقطع رأسه لأن كل الممارسات الدينية والسحرية يجب أن تكون وقفًا على الطائفة العليا وحدها. فهناك فرق إذن بين أن يتمتع شخص ببعض القوى الخفية (وهو أمر لا تنفرد به طائفة دون أخرى) وأن يسخر ذلك الشخص تلك القوى فى الحياة اليومية (وهذا وقف على البراهمة دون غيرهم). ويزداد هذا التمايز باختلاف السلالات والأعراق. ولقد رأينا كيف ينظر أهل الهند إلى سكان سيلان وكيف يتصورونهم قردة ودببة وكائنات مخيفة لا تضمر للآخرين سوى الشر والأذى.

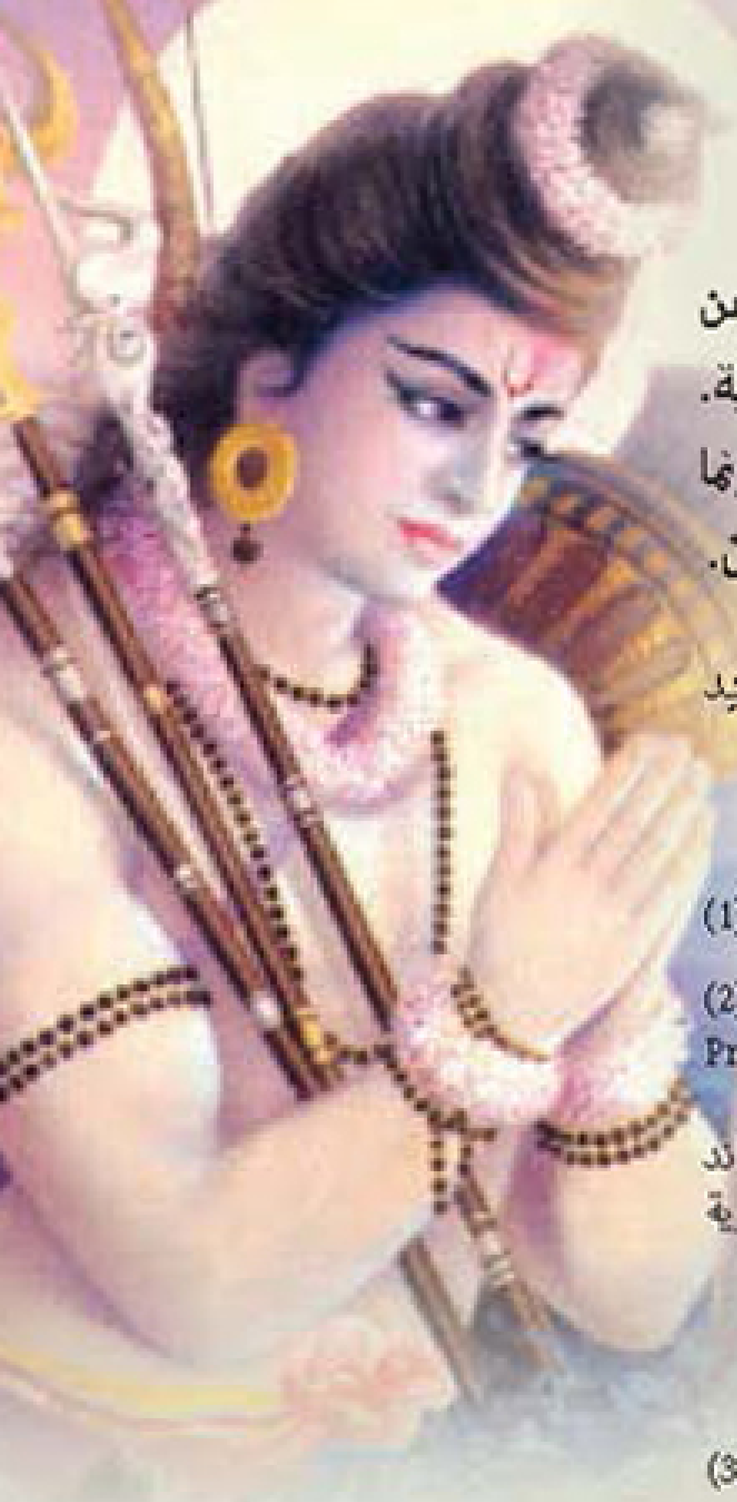
ولن نستطيع أن نتتبع هنا كل عناصر النسق الدينى وعلاقاتها ببقية النظم والأنساق الاجتماعية والثقافية فى المجتمع الهندى التقليدى ومدى انعكاس ذلك فى الرمايانا أو إذا كانت الرمايانا تعطينا صورة واضحة عن بناء ذلك المجتمع التقليدى من زاوية الدين وغيرها من التساؤلات التى لا بد أن ترد إلى ذهن الباحث الأنثروبولوجى وهو يدرس المجتمع البدائى من ناحية والتى يحب أن يثيرها ويجد لها أجوبة حين يقدم على دراسة الملاحم وغيرها من أعمال التراث. ولكننا نود مع ذلك أن نشير إلى نقطتين مهمتين تؤلفان جزءًا أساسيًا من الديانة عند الهندوس كما اهتمت الرمايانا بإبرازهما، وعبرت عنهما تعبيرًا قويًا وصادقًا.

النقطة الأولى تتعلق بالدور الذى تلعبه شعائر التطهير فى الديانة الهندوكية وفى حياة الهندوس حتى الآن والاعتماد على الماء والنار لرفع الدناسة وتطهير الجسم والروح. وللدناسة فى الديانة الهندوكية كل خصائص (التابو)، كما يتكلم عنه الأنثروبولوجيون. فهى تنتقل من الجسم إلى الروح والعكس، بمعنى أن أدران الروح تنتقل إلى الجسم مثلما تؤثر دناسة الجسم ونجاسته فى صفاء الروح وشفافيتها؛ كما أنها تنتقل من شخص لآخر عن طريق الملامسة أو حتى تناول الطعام ،وهذا أكثر وضوحًا عند البراهمة الذين قد يأنفون من مصافحة غيرهم أو تناول طعامهم إلا حسب شعائر وطقوس ومراسيم معينة– بل إن هذه الدناسة تنتقل بين الأقارب بشكل يكاد يكون تلقائيًا، كما هو الحال حين يموت شخص فإذا بالمجتمع يعتبر كل أقاربه مدنسين حتى وإن لم يلمسوا الجسد الميت أو يروه، وتستمر هذه الدناسة قائمة لفترة يحددها المجتمع، ويتم رفعها عن طريق ممارسة بعض الشعائر التطهيرية عليهم وهكذا. ويكون التطهير بالماء أو النار. والماء الذى يزيل أوساخ الجسم قادر فى الوقت ذاته على إزالة أدران الروح، كما أن الاستحمام بالماء هو وسيلة لتطهير الروح مثلما هو وسيلة لغسل الجسم وتنظيفه وخصوصًا حين يكون الماء من نهر الجانج .ولكن النار تعتبر أفضل وسيلة لتحقيق الطهارة الكاملة، ومن هنا كان إحراق الجسد بعد موته. وقد وجدت مشكلة الدناسة والطهارة طريقها إلى الملحمة فى مواضع كثيرة، ولكن لعل أبرزها هو ما لحق سيتا من أذى ودنس من جراء اختطافها على أيدى أتباع راڤانا واتصالها بفتيات الراكشا اللاتى كن يتولين حراستها ثم ممارسة طقوس التطهير بالنار أكثر من مرة عليها أولاً لإثبات براءتها وطهارتها وعفتها إن لم يلحقها أذى منها، أو لتطهيرها من الدنس إن كانت قد ارتكبت فى أثناء ابتعادها عن الزوج ما يدنس جسمها وروحها. وقد أبدع الشاعر فى ذلك أيما إبداع وهو يصف إشعال النار فى المحرقة. وتَقدُّم سيتا نحوها فى ثقة واطمئنان لتُلقى بنفسها وسط النيران، ومشاعر الجماهير فى أثناء هذا كله وخصوصًا حين تخرج من النيران سليمة بغير أذى دليلا على طهارتها.

وتتعلق النقطة الثانية بمظاهر التضحية بالذات وتعذيب النفس وتقبل حكم القدر فى استسلام وبغير تذمر أو تمرد وإنما عن رضا واقتناع، وهى مظاهر تسود الملحمة كلها. فالمعاناة والألم جزء من المثال الهندوكى للحياة الكاملة الطيبة، ولقد عانى راما من التشرد والنفى أربعة عشر عامًا قاسى كثيرًا فيها من الحرمان والأهوال قبل أن يعود ليرتقى عرش أبيه. وكما يقول دوميش ذات (صفحة ١٥٩). إن هذه المعاناة كانت عنصرًا أساسيًا فى تربية الهندوسى المتدين فى الماضى، إذ كان الفتية الآريون فى الهند القديمة يعيشون بعيدًا عن عائلاتهم لفترة من الزمن قد تطول إلى اثنتى عشرة سنة أو أكثر، وقد تصل إلى ستة وثلاثين عامًا كاملة يتولى أمرهم فى أثنائها (أساتذة) ومعلمون يحيون معهم حياة النفى والزهد والتقشف، وقد يصل بهم الأمر ـ كجزء من الإعداد والتربية ـ إلى التسول على الأبواب طلبًا لطعامهم اليومى وإلى ارتداء الملابس الخشنة القاسية التى كانت تميز طلاب العلم والمريدين. وهذا نوع من التدريب يشبه إلى حد كبير شعائر التكريس التى يمارسها كثير من المجتمعات البدائية وخصوصًا فى إفريقيا لإعداد فتيانهم لحياة المستقبل بكل ما فيها من قسوة وعناء ومشقة. ولذا فإن الهندوس لا يزالون يرون فى حياة راما صورة نموذجية للحياة الهندوسية الحقة والكاملة التى تقوم على تقبل الواقع مع التواصل وإنكار الذات وتكريس الحياة لأداء الواجب. بل إن هذا نفسه هو ما نجده فى حياة سيتا أيضًا وما عانته من قسوة ومرارة إلى جانب تفانيها كامرأة هندوسية فى حب الزوج والإخلاص له.

وهذا هو ما يجعلها أثيرة إلى نفوس نساء الهند حتى الآن. والأجزاء الخاصة فى الملحمة بأعمال وحياة ومعاناة سيتا كانت تعتبر أداة طيبة لتعليم الفتاة الهندوسية واجباتها فى الحياة ونحو الزوج والعائلة والبيت والمجتمع، ولذا تحفظه الكثيرات عن ظهر قلب، كما لا تزال الأجزاء الخاصة بالشعائر التطهيرية التى أجريت عليها لإثبات طهارتها ونقائها وصمود سيتا لهذا كله فى إباء وكبرياء واعتداد بالنفس ثم دعاؤها فى آخر الأمر أن تستردها أمها الأرض كدليل أخير على تلك الطهارة تثير الإعجاب فى نفوس الفتيات .وبصرف النظر عما فى تلك الأشعار من خيال مبدع فإن الدلالة الاجتماعية هى التى تهمنا هنا ،وهى تتعلق بقدرة المرأة على تحمل القسوة ودفاعها واستماتتها فى إبراء اسمها والتدليل على ذلك الطهر بنبذ الحياة بكل ما فيها بعد أن تكون قد برهنت على تلك الطهارة.

وأيًا ما يكون الأمر، فإن الرمايانا ـ كما يقول دوميش ذات ـ هى تراث حى وإيمان وعقيدة حية أيضًا فى الهند فهى تؤلف أساس التربية الأخلاقية فى المجتمع الهندوسى كله، ولا تزال الأجيال المتتالية من الهندوس يدرسون الملحمة السنسكريتية القديمة ولكن فى ترجماتها الحديثة، فضلاً عن أنهم كثيرًا ما يسمعونها وهى تُنشَد فى قصور الأغنياء، أو يرونها وهى تُمثل على المسرح فى الأعياد الدينية فى المدن الكبرى. والأكثر فى ذلك أن الرمايانا استثارت بعض المصلحين الدينيين إلى العمل على تنقية وتهذيب كثير من المعتقدات الشعبية فى الهند الحديثة وتطهيرها من الشوائب .فقد أصبح راما هو (روح الله) التى نزلت إلى الأرض كما أصبح ـ على ما قلنا ـ تجسيدًا للإله فشنو حارس الدنيا وحاميها، ولذا فإن معرفة الرمايانا ودراستها من شأنها أن تساعد على فهم المجتمع الهندى بطريقة أفضل، كما أن تتبع تأثير الملاحم الهندية بوجه عام فى حياة الناس وحضارة الهند وفى تطور لغاتهم وآدابهم الحديثة والدور الذى لعبته فى الإصلاح الدينى هناك معناه فى آخر الأمر الوصول إلى فهم أعمق وأدق لتاريخ شعب من الشعوب العريقة خلال ثلاثة آلاف سنة.



ويضم هذا العدد مجموعة من الدراسات التى كتبها لفيف من الأساتذة المتخصصين عن بعض الملاحم الكبرى التى أنجزتها حضارات وثقافات وعصور مختلفة خلال تاريخ الإنسانية. ولم تتطرق هذه الدراسات للملاحم العربية. ولم يكن ذلك تهوينًا من شأن هذه الملاحم وإنما رغبة منّا فى تخصيص عدد كامل ومستقل عن الملحمة العربية وهو ما يتم الإعداد له الآن.

د .أحمد أبوزيد

الهوامش

(1)"Epic" in J. A. Cuddon, ADicitionary of Literary Terms,Andre Deutsh, London 1979, p. 225.

(2) "Narrative Poetry", in Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics"; Princeton University Press, N. J. 1974, P. 544.

المعروف بين علماء الأنثروبولوجيا أن برونيسلاف مالينوفسكى استعار هذه التسمية فى دراسته لسكان جزر التروبرياند الذين يعتمدون فى معاشهم على الملاحة وما يرتبط بها من صيد وتجارة وتبادل للسلع ونظم اجتماعية وشعائرية معقدة ظهرت كلها فى كتابه الرئيسى:

"Argonauts of the Western Pacific"

(3) Paul Merchant, the Epic, Methuen, London, 1977, pp. 71 - 94.

(4) "Epic" in Cassell' s Encyclopaedia of Literature, Vol. I, Cassell& Co., London 1953, P. 193.

(5) Ibid, Loc. cit.

(6) "Epic" in Encyclopaedia Britannica, Vol. 6p.906.

(7) Merchant, op. cit. pp. 1-4.

(٨) الترجمة هنا هى ترجمة الدكتور أحمد عثمان فى كتابه «الشعر الإغريقى تراثًا إنسانيًا وعالميًا» ـ سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون، الكويت ١٩٨٤ صفحة٣٣ . ولكن الترجمة الحرفية للبيت الأول من الإلياذة تقول: «الغضب :غنِّيه لى أيتها الربة: الغضب الذى تملك أخيلليوس بن بيليوس»، بينما الترجمة الحرفية للبيت الأول من الأوديسيا تقول: «الرجل: صفيه لى أيتها الربة.....».

راجع فى ذلك:

William S. Anderson, The Art of the Aeneid, Prentice-Hall, N.J. 1969, pp. 5-6.

(٩) أحمد عثمان، المرجع السابق ذكره، صفحة٣٧. وانظر أيضًا:

"Epic" in Chamber's Encyclopaedia, Merchant, op. cit., p. VII.

(١٠) من ذلك مثلًا: جلجامش بطل الملحمة السومرية الشهيرة بهذا الاسم والتى سوف يرد ذكرها أكثر من مرة فى هذه الدراسة. فلقد انحدر جلجامش من أصل (إلهى) أو هو يجمع على الأصح بين العنصرين البشرى (حوالى الثلث) والإلهى (الثلثين)، ولذا كان يتمتع بكثير من القدرات الخارقة والقوى الإعجازية. وسوف نرى فيما بعد أن سيتا، بطلة ملحمة الرمايانا الهندية، قد ولدت ولادة إعجازية من الأرض. وأن راما نفسه يرتبط فى أذهان الهندوس بالإله فشنو إله الشمس وحارس الكون على اعتبار أن ذلك الإله قد تقمص فيه، بل إنه كثيراً ما كان يظهر على أنه أخو الإله كريشنا أو حتى مظاهره وتجلياته رغم ما بين الاثنين من اختلاف فى الموقف الأخلاقى.

(11) C.M. Bowra, Heroic Poetry. Macmillan, London 1966, pp. 84-5.

(12) Encyclopaedia Britannica, op. cit, pp. 907-9.

ويقول الأستاذ الدكتور عبد اللطيف أحمد على فى كتابه القيم «التاريخ اليونانى: العصر الهللادى»:

«كانت نظرة أبطال الإلياذة إلى احتمال قيام حياة أخرى بعد الموت نظرة كلها تشاؤم كانوا نبلاء أثرياء أحرزوا مكانتهم بسالتهم وقوتهم البدنية. كان الجسد مبعث ابتهاجهم بالحياة لأنهم كانوا يقدرون المتع الجسدية كالرياضة

والطعام والشراب والحب تقديراً كاملاً ويتنشـون بها انتشاء. وكانوا يقضون معظم حياتهم مستمتعين بهذه المباهج أو مشـتغلين بالحروب التى كانت وسـيلتهم للحصول على هذه المتع. ومن ثم كان التمتع بجسم قوى عفى شرطا لا بد منه للتمتع بالسـعادة. كانت الشـيخوخة شراً لا يقل وبالاً عن الموت الذى كان فى نظرهم انفصال حياة الإنسان Psyche عن جسـده. ولم يكن هذا معناه ـ حسـب تصورهم ـ فناء الإنسان واندثاره بل معناه استمرار وجوده وإن كان هـذا الوجـود مجرداً مـن كل ما يجعل للحياة قيمـة ومعنى. ومن هنا يأتى تصور هوميروس للموتى ككائنات مسـلوبة القوى أى كأشـباح أو أطياف بائسة تعسـة. ومن ثم نفهم معنى رد أخيل أو بالأحرى طيفه (وهو فى العالم الآخـر) على أوديسـيوس... بأنه يفضل أن يكون عاملاً أجيراً عند رجل فقـير فى الحياة الدنيا على أن يكون ملكاً على الموتى فى العالم الآخر» (الجزء الثانى ـ دار النهضة العربية، بيروت ١٩٧٤، صفحتا ٥٠٥ ـ ٥٠٦).

(13) William Anderson, op. cit., p.3.

(14) C.M. Bowra, op. cit., pp. 508-9.

(١٥) فى فصل بعنوان «الشعر البطولى والتاريخ» يضرب لنا سير موريس باورا عدداً كبيراً من الأمثلة التى تبين مدى مـا يطرأ على الحقائق والوقائع التاريخية من تشـويه وتزييف فى الأعمال الشـعرية الملحمية. انظر الكتاب (المرجع السابق ذكره) صفحات ٥٠٨ ـ ٥٣٦ كذلك راجع

Gilbert Murray, op. cit., pp. 331-39.

(١٦) انظر التذييل الذى كتبه روميش دات (Romesh C. Dutt) للترجمة الإنجليزية المختصرة التى قام بها للرامايانا فى كتاب:

The Ramayana and Mahabharata, Condensed into English Verse, Everyman's Library, Dent, London 1936, p. 154.

(17) A. A. Macdonell, "Ramayana" in Encyclopaedia of Religion and Ethics, Vol. 10, p.574.

(18) Romesh C. Dutt, op. cit., p. 157.

(19) Ibid, pp. 154-55.

(20) G. R. Madan, Western Sociologists on Indian Society, R. K. P. 1979, pp. 322-23.

(21) Reinhart Bendix, Max Weber: An Intellectual Portrait, Doubleday, N. Y. 1960, pp. 196- 202.
Madan, op. cit., p. 324.





محمد حافظ دياب

مُوقع لمُقاربة «مستقبليّات» أحمد أبو زيد

غالبا ما يطرح الاهتمام بالمستقبل لدينا نفسه بإلحاح عبر لحظتين: كتعبير من الرغبة المشروعة فى التعرف على الاتجاهات الفكرية التى تشغل المهتمين بمصير الإنسان والمجتمع والكون بأسره، أو للحاجة الملحة إلى إثارة الانتباه للأوضاع المتردّية التى يعيشها مجتمعنا العربى.

يُصاعد من أهمية هذا الاهتمام راهنًا ما يزدحم به مشهد الحضارة الإنسانية المعاصرة من تغيرات لافتة فى تداعياتها، تشير فى العمق إلى تسارع التقدم العلمى الهائل فى شتى الميادين، وبخاصة فى علوم الحياة والفضاء، وما ارتبط بذلك التقدم من مستجدات تكنولوجية مذهلة، هدمت حواجز المكان وقضت على فوارق الزمان، وساعدت على ازدياد الحراك السكانى والفكرى والتبادل الثقافى بين الشعوب، وتواتر التدفق المعلوماتى والتواصل مع الآخرين، وما صاحبها من مشكلات التهديد النووى، والتغير المناخى، وتحديات الثورة البيولوجية، ونذر نقص الطاقة والمياه والغذاء، وفتوحات الفضاء. وفى هذا الصدد، درجت عادة الأنثروبولوجيين القدامى، واتساقًا مع النزعة التطورية الحيوية، أن يسجلوا آراءهم فى التطور البشرى، كى تبدو الحضارة الغربية بمثابة التعبير عن التقدم، فيما تضحى الجماعات «البدائية» كناية عن «بقايا» خلقتها مراحل سابقة، يتكفل تصنيفها المنطقى بالكشف عن سياق ظهورها عبر الزمن، وهو ما حدا بالإثنولوجى الفرنسى كلود ليڤى شتراوس C.Levi - Strauss أن يؤكد :عدم الخلط بين ما هو طبيعى وما هو ثقافى، لأن هذا الخلط معناه الفشل فى إدراك ما هو إنسانى »[1].

واتساقًا مع هذا المجرى، حاول البعض من هؤلاء الأنثروبولوجيين مشارفة المستقبل، وإن بدا الأمر لديهم على نحو ضمنى ومحصور فى إطار اهتماماتهم التطورية، فيما تجاوز قليلون منهم هذه القاعدة، فذهبوا إلى حدّ التحول إلى دارسين للمستقبل، إما تحت ضغط الحاجة إلى توسيع نطاق مجالاتهم البحثية من المحلى إلى الكوْنى، أوْ لاعتبارهم أن قضايا الحاضر لا يمكن فصلها عن القادم.

والأمر هنا يتعلق بتواتر رؤى أنثروبولوجية للظروف الإنسـانية في المستقبل، نجدها لدى والتر جولد شـميت W. Goldschmidt الرئيس الأسـبق للجمعية الأنثروبولوجية الأمريكية، ورابي هارولدكوشـنر R. H. Koechner ، وفينسون سـوتلايف V.Sutlive ، ودونالد براون D. Brown، وهـاري ريشر H.Recher وغيرهـم. ويورد جيمس بيكـوك J.Peacock ، أن الوقت الذي كان يسـتطيع فيه الأنثروبولوجيون أن يتجنبوا الدخول في مسـائل المستقبل قد انقضى، وأن على هم مشاركة غيرهم في المسئولية المهنية والشخصية، بحثًا عن حلول لمشكلات سوف تواجه البشرية، وأن ذلك يمكن أن يتم طبقًا للمبادئ التي حددوها في دراساتهم، وهي :الكلية Holism وتعني الوعي بأنه لا يوجد شيء بلا أهمية، والنسـبية Relativism وهي محاولة فهم الإنسان على أسـاس تاريخه ومواقفه، والتعددية Pluralism التي تؤكد وجود تنوع في أساليب الحياة[٥].

وبهـذا المقتضى، طـرأت تطورات على البحـوث الأنثروبولوجيـة، تنامى عبرها الاهتـمام بأنثروبولوجيـا تاريخيـة Historical Anthropology ، تتـولى دراسـة الخصائـص الثقافية للتغير عبر الزمن بما يعني إمكانيـة الانتقال من تمثيلها الحيّني المحدود والنطاق Micro إلى الدراسة الموسّعة Macro .



ولدينا، شـغل هاجس المسـتقبل فكر الأنثروبولوجي البـارز أحمد أبو زيد منذ مطلع القرن الحالي، حين قدّم عنه أكثر من مائة مقال، نشر بعضها في مجلة (العربي) الكويتية، وتم جمعها تاليا في كتابين: الأول (المعرفة وصناعة المسـتقبل) عام٢٠٠٥ ، والثاني عام ٢٠١٠ بعنوان (مستقبليات).

وفي أهاب هذه الكتابة المقالية عن المستقبل، يصب الرجل دور «حادي العيس»، الذي كان يتقدم الركب في الصحراء، ليشير إلى السكة، رغم تجاهلها من قبل دارسي المسـتقبل لدينا، وعدم إدراجها في مدوّنتهم، أو التواصل معها، فيما يجوز القول بأن اشتغاله بهذا الهاجس يعدّ نقلة نوعية في سيرته الفكرية.

وهذه الكتابة، ذات المنحى الفكري والنقدي، تمثل حصيلة مسلك طويل وشاق، قطعـه أبو زيد وهو يراوح بـين مواقع متباينة المنطلق، وإن بدا منتهاها واحدًا ووحيدًا، وهو الأمر الذي جعل مشـواره يبقى على الدوام مشـوارًا معرفيًا متكاملاً ومتواشجًا، يعضّد بعضه الآخر، ويقوّي تفريعاته وتنويعاته، بدل أن ينْقضه ويتناقض معه، إلى درجة أضحى فيها أرضًا خصبة بامتياز، ما انفكت تنفتح على قدر كبير من مظاهر التعدد والتنوع، مما جعل السـير على أديمها، يقترن عند الرجل بمحطات شاقة وملتوية، لعبت فيها إرادته للمعرفة أشواطها.

هـي فرصة، عـلى أية حال، أن نعايـن اهتمام أبو زيد بالمسـتقبل، بما يضـع اليد، عبر هذه المساهمة، على التماس الجواب حول تساؤلات من قبيل: لماذا اختار مصطلح «مستقبليات» عنوانا لانشـغاله بالمستقبل؟ واستتباعا، ما الذي حكم استخدامه لمصطلح «الاستشراف» في مقاربته؟ ما التمايزات التي رصدها في الموقف من المسـتقبل؟ ماذا عن قضايا ومشكلات المستقبل التي رصدها في الثقافة والاجتماع والتكنولوجيا؟ وأخيرًا، لماذا بالإمكان اعتبار اسـتشرافه للمستقبل بمثابة نقلة نوعية في مسيرته؟

* الكتابة خارج المصطلح:

لنترك النظر، ابتداء، يستقر على السؤال الأول: لماذا اختار أبو زيد مصطلح «مستقبليات» عنوانًا للانشغال بالمستقبل؟

وفى الأدبيات المعرفية، تزاحمت مترادفات عدة حول هذا الانشغال، لقيت تفاوتًا فى الشيوع والقبول: فهناك«الدراسات المستقبلية Futures Studie»، و«علم المستقبل Futur ology» ، و «بحوث المستقبليات Futures Research»، و«دراسات البصيرة Foresight Studies» ، و«بحث السياسات Policies Research »، و «التنبؤ التخطيطى Planning prodiction » ، و «الحركات المستقبلية Futures Movements »، «المنظور المستقبلى Prospective »، و «التوقع المشروط Forecasting »، و«المستقبلية .. Futurism» وكلها يشير، بدرجات متفاوتة، إلي دوال لمحاولات رسم صور المستقبل[٣].

ورغم أن مصطلح «الدراسات المستقبلية» هو الأكثر قبولًا الآن فى العالم، فقد اختار أبو زيد المصطلح الذى يليه فى الانتشار، وهو «المستقبليات» أو «بحوث المستقبل»، بالنظر إلى أن المصطلح الأول تلفّه العمومية، فيما مصطلح «علم المستقبل»الذى صاغه الألمانى أوسيب فلختايم O. Flechtheim فى الولايات المتحدة عام١٩٤٤، فى مواجهة مصطلح مقابل صاغته الأوساط المهتمة بالمستقبل فى دول المعسكر الشرقى سابقًا، وهو «التنبؤ التخطيطى»، يلاقى عاصفة من الانتقادات، يقف على رأسها استخدامه فى أدائه الماركسية، تحقيقا لأهداف العسكرية الأمريكية وقتذاك. واتساقًا مع التسمية التى اختارها أبو زيد لمقاربة المستقبل، بدا مصطلح «الاستشراف» لديه أكثر ملاءمة من غيره نحو هذه المقاربة.

والأمر هنا يتعلق بتجاوزه لفعاليات أو مستويات ثلاثة للتعرف على المستقبل:

المستوى الأول يتصل بالتخمينConjecture، عبر ممارسة السحر والتنجيم، والاعتماد على القوى الغيبية التى تتعدى حدود الواقع المشاهد عيانيًا.

والمستوى الثانى يخصّ التوقع Forecasting ، ويتولى تقدير التطورات القادمة، أو اقتراح النتائج المتوقعة، على ضوء تواتر وقوع حدث معين بدرجة كبيرة من الانتظام، وهو ما يجعله عادة أقرب إلى مجالات التخطيط الاجتماعى، والتنمية المحلية، والإدارة الاقتصادية.

أما المستوى الثالث فيرتبط بالتنبؤ Prediction، ويعدّ أقوى المستويات الخاصة بالتعرف على المستقبل، فيما يفوق إلى تشخيص حادثة معينة، والتوصل بصددها إلى نتائج محددة، قبل أن تستنفد الحادثة سياقها، عن طريق التحليل العلمى لوقائعها، بواسطة التحكم فى المتغيرات التى تحوطها[٤].

على أن أبو زيد يرفض هذه الفعاليات الثلاث كلها، حيث التخمين لديه يرتبط عادة بالثقافات التقليدية، فيما التوقع والتنبؤ تحكميّان ومتحيزان، يعتمدان على معلومات قد لا تكون صحيحة وصادقة بالضرورة، لأنها: كثيرًا ما تغفل بعض العوامل والجوانب الشخصية أو الذاتية، والرغبات والاتجاهات الخاصة، التى قد تؤثر فى ـ أو تتأثر بالأوضاع المتغيرة والمواقف الآنية، التى تظهر فجأة وعلى حين غرة. مما قد يؤدى إلى فشل وسقوط تلك التوقعات والتنبؤات، وحدوث مفارقات بينها وبين ما يتحقق بالفعل على أرض الواقع[٥].

ولهذا اختار أبو زيد مصطلح الاستشراف، حيث: «الرغبة فى استشراف المستقبل هى إحدى الخصائص المميزة التى ينفرد بها الإنسان عن غيره من الكائنات، وهى ترتبط ارتباطًا وثيقًا بقدرته على الوعى بالزمن، وإدراك أبعاده الثلاثة الإنسانية: الماضى والحاضر والمستقبل»، بحكم: «قدراته على الاحتفاظ بقدر هائل من المعلومات والأفكار والخبرات والتجارب، التى يمكن الرجوع إليها بسهولة وقراءتها والاسترشاد بها فى تعريف المسارات المحتملة، التى يمكن أن تسير فيها الأحداث» [٦].

ولا يتوقف الأمر، لدى أبو زيد، عند حدّ محاولة استشراف المستقبل، بل رآه: «يمتد إلى جوانب أخرى كثيرة لها أبعاد إيجابية، مثل تحديد نوع ومعالم المستقبل، والعمل على تشكيله، بما يتفق ورغبات المجتمع، بصرف النظر عن مدى إمكان تحقيق ذلك على أرض الواقع» [٧]، وهو ما حدا به أن يتحدث عن إمكان «اختراع المستقبل أو صناعته»، وإن احتاج هذا الاختراع إلى وقت وجهد وتفكير وثقافة، واتساع أفق وقدرة على التخيل والإبداع، وإحاطة بأوضاع العالم وسير الأمور، وإدراك متطلباته المستقبلية [٨].

* عالم اللا يقين:

ولكن، ما الذى تحمله، يا ترى، رؤية أبو زيد عن المستقبل؟ مبعث السؤال هنا، أن الاختلاف حول تحديد طبيعة المستقبل ما زال قائمًا، يتراوح بين التفاؤل والتشاؤم: تفاؤل مبعثه التقدم العلمى والتكنولوجى والازدهار الاقتصادى الحالى، وتشاؤم مرجعه تلك المشكلات والتحديات التى تستعصى على الفهم والحل فى كثير من الأحيان، كالحال بالنسبة لمشكلات البيئة، أو العجز عن التحكم فى آثار التكنولوجيا الحديثة على المجتمع الإنسانى، أو تأثير العولمة على العلاقات بين المجتمعات والثقافات المتباينة.

ويلاحظ أبو زيد اختلاف التصور عن المستقبل اختلافًا جوهريًا، عما كان عليه الأمر خلال القرون الطويلة المغايرة، إذ لم يعد ذلك المتصل الزمانى يسير على وتيرة واحدة، نتيجة لتسارع الأحداث العالمية من ناحية، والتقدم التكنولوجى والقفزات الواسعة فى البحث العلمى من ناحية أخرى، أدت إلى ارتياد مجالات جديدة، وكشفت عن حقائق غيّرت النظرة إلى كثير مما كان يعتبر حتى وقت قريب من الثوابت العلمية، كالشأن مثلًا بالنسبة لبعض الأمراض، أو حتى بالنسبة لتاريخ الكون وتكوينه، ما صيّر الأبعاد الثلاثة المكونة للمتصل الزمانى تؤلف وحدات متمايزة، إن لم تكن منفصلة تمامًا عن بعضها، نتيجة لهذه العوامل التى أفقدت المجتمع المعاصر الشعور بالثقة واليقين حول صورة الغد [٩].

ويعترف أبو زيد بتواتر رغبة قوية فى معرفة المستقبل، ولكن هناك، فى المقابل، صعوبات هائلة تحول دون تحقيق هذه الرغبة، نظرًا للتغيرات المتسارعة، وهو ما يزيد من حدّة الوقوع فى دائرة اللا يقين.

من هنا، بدت له أن فكرة وجود مستقبل محتوم ومحدد المعالم ولا مفرّ منه، ويمكن معرفته مسبقًا علم اليقين، لم تعد سائغة أو مقبولة، وأن كل ما على الإنسان أن يفعله هو أن يستخدم معرفته وقيمه وخبراته وتجربته فى الحياة، لتحسين مجال ونوعية المستقبل بما يمكنه من التلاؤم والتعايش معه.

المستقبل، لديه، إذن، سوف يزخر بعدد من اللا يقينات النسبية، حول أمور يدور حولها الشك، دون أن تجد لها إجابات شافية أو قاطعة ويضرب أمثلة على ذلك بمدى إمكان ردم

الفجوة بين من يملكون ومن لا يملكون، وبتأثيرات زيادة التواصل بين الشعوب على حركات التمرد، وبتصاعد التوجهات نحو التدين، وظهور قوى جديدة مؤثرة فى النظام العالمى القائم.. وكلها أمور لا تجد لها إجابات نهائية، أو رأيًا واحدًا مقررًا ومؤكدًا ويقينيًا، وإنما يقف العالم إزاءها موقف العاجز، الذى تتنازعه جميع الاحتمالات، لا يرقى أى منها إلى مستوى اليقين، وأن هذا الوضع سيكون العلامة المميزة للمستقبل. ويسجل أبو زيد، خطورة اهتمام العالم بالتقدم المادى بشكل عام، فيما يتبدى فى المقابل، نوع من إغفال ــ أو حتى إهدار ــ القيم الإنسانية المتعلقة بالكيان الآدمى، والتى يجب أن تؤخذ دائمًا فى الاعتبار، على الرغم من عدم وجود شىء مؤكد على وجه اليقين، عما ستكون عليه هذه القيم فى عالم الغد [١٠].

*قضايا ومشكلات:

رغم وعى أبو زيد بعدم التدافع فى الادعاء بالطاقات المنهجية لتصور المستقبل، إلى حدّ الجزم بكفايتها فى استشراف نتائج محددة، على درجة عالية من الضبط والدّقة، بدت لديه إمكانية للحديث عن احتمالات مستقبلية، تعبّر عن نفسها فى مجالات ثلاثة محددة: الثقافة، والاجتماع، والتكنولوجيا. فبتعبيره: «قد يكون من الصعب إطلاق أحكام عامة وصادقة بشكل مطلق، حول أى موضوع من الموضوعات المستقبلية، فيما الآراء تتعدل تبعا للتقدم العلمى وتغير الظروف والأحداث والأوضاع العالمية، وظهور عوامل جديدة لم تكن فى الحسبان» [١١]. واعتبارًا من أن مستقبل الثقافة لا تكتمل مقاربته خارج الإطار العام الذى تتحرك من خلاله، يعاين أبو زيد المشهد الذى يؤطر فعالياتها، عبر حديث تفصيلى عن المفكرين الجدد وثقافة القطيع، ومدى إمكان قيام ثورة علمية فى العالم العربى، وموقع الفرادة فى عالم يمتلك إمكانات غير محدودة، ومجتمع المخاطر وإرادة التقدم، والثقافة المضادة وصراع الأجيال، وما يحمله الغد لثقافة الفرادة، وحروب الغد الثقافية، واحتمالات قيام ثقافة كوكبية موحدة [١٢].

وحول مستقبل الاجتماع، يتعلق الأمر لديه بالوعى المجتمعى للمستقبل، بهدف ضبط بعض اتجاهاته، وإدخال تغييرات مقصودة تحمى البنية الاجتماعية، وأوضاعها الاقتصادية والسياسية من الاضطراب، خاصة ما يتعلق بمستقبل الليبرالية، والعولمة ومستقبل العمل، وعالم العشوائيات، والأغراب فى أوطان أجنبية، وغياب القوميات، وانهيار الطبقة الوسطى، والخائفين من التغيير، والدول الفاشلة وأخطار الغد، ونهاية الهيمنة ودعاواها الزائفة، والحركات الاجتماعية، وحقوق الإنسان، وأزمة الديمقراطية [١٣].

وعن مستقبل التكنولوجيا، يرى أبو زيد أن مستجداتها ساعدت على التحرر من قيود الواقع الضيق، رغم ما تسبّبه من صدمات، ناتجة عن الفضاء المعلوماتى، وظهور اتجاهات جديدة فى الجريمة المنظمة، وموقع التكنولوجيا الرقمية فى الإعلام الجديد، وتحولات المدن، والعلاقة بين الروبوت والبشر، والجامعات الافتراضية [١٤].

وفى صدد هذه القضايا والمشكلات التى قاربها أبو زيد حول مستقبل الثقافة والاجتماع والتكنولوجيا، قد يشار إلى إغفاله لمجال مهم، هو مستقبل البيئة الطبيعية، وما يحوطها من مخاطر، لكنه كان واعيًا بضرورة النظر إلى النشاط البشرى بوصفه عنصرًا متكاملًا فى نظام

المحيـط الحيـوى Biosphere ، واعتباره القيم مؤشرًا للتفاعل بـين النظامين البشرى والبيئى؛ حيث أظهرت البحوث وجود ارتباطات قوية بين التقييمات الإيجابية للبيئة، وأوجه السـلوك المادية التى تسـاند اسـتمرار النظـم البيئية [١٥]، وهو ما حدا بأبو زيـد أن يتحدث عن «فن التعامل مع البيئة»، وضرورة الوصول إلى ما أطلق عليه اسم «أخلاقية الأرض [١٦].

قد يشار كذلك، إلى أن انشغال أبو زيد بقضايا المستقبل الكونية، جاء على حساب إغفاله للمحلى، ما يعنى وضع معادلة المحلى والكونى على طرفى نقيض، وهو ما يرفضه، اتّسـاقًا مع نظيره الفرنسى كلود ليفى سـتروس، الذى لم يحصر تأويلاتـه للحياة الاجتماعية، بالمجتمعات المحـددة التـى أجرى فيها عمله الميـدانى، بل تبنّى توجهًا عالميًا، نظر له على أسـاس بياناته وبيانات أنثروبولجيين آخرين [١٧].

أبو زيد هنا أقرب إلى معاصره الروائى نجيب محفوظ: فهذا الأخير حين أراد تقديم سردية عن مصر، اختار القاهرة، وحى الجمالية فيها تحديدا، وساحل لمعيش اليومى فى أزقة بعينها بهذا الحى: بين القصرين، وقصر الشـوق، والسـكرية، فأضحى عالميًا كذلك الأمر مع أبو زيد؛ حيث قادته أعماله الميدانية فى كفر ستوتة بطنطا، وتجمعات البادية فى سيناء ومطروح، ومجتمعات القبائل فى غرب إفريقيا، إلى أن يسـتشرف مسـتقبل العالم. فالمبدأ واحد هو أننا نقترب من العالمية، كلما توغلنا فى فضاء المحلى.

مؤالفة معرفية:

ولسنا نغامر بالقول، بأن هاجس استشراف المستقبل، يمثل نقلة نوعية فى مسيرة أبو زيد، لأنه وبهذا الانشـغال، استطاع أن يبتعد عن إغراء النقاء فى مجاله الأثير «الأنثروبولوجيا»، إلى وضعها فى إطار اختبار للمؤالفة المعرفية، بمقتضى: «أن مجال الأنثروبولوجيا واسع سعة الحياة ذاتهـا، بحيث يشـمل كثيرًا جدًا من مظاهـر الحياة الفكرية باتجاهاتهـا وتياراتها ومذاهبها العديدة، وهو الأمر الذى لم يفهمه الكثيرون من الأنثروبولوجيين فى العالم العربى، ممن ضاقت آفـاق أفكارهم، بحيـث انحصرت فى عدد مـن الموضوعات التقليدية، لا يـكادون يخرجون عنها دون أن يجدوا فى أنفسـهم الجرأة الكافية على ارتياد مختلف ميادين المعرفة المتنوعة والمتباينة [١٨].

وفى الظـن أن تقنيـة المؤالفـة المعرفيـة ظهرت أعراضهـا لديه حين أخـذ يطعم كتابته عن المسـتقبل بطبقات معرفية عـدة، بدت كتموجات أعطت أطيافًـا مختلفة الألوان لهذه الكتابـة، ليتراكم نص يعيش حالة أشـكال تصنيفـه، نتيجة ذلك التعالـق والتنافذ، فلم يعد قوله الأنثروبولوجى مسـطحًا، ولا نابذًا لأصقاع جديدة، طالما أن خطاب المستقبل يضع تعدد الموضوع وتعقده فى بؤرة الاهتمام.

ويعترف أبو زيد بذلك، حين يذكر أن: «تأثير المفكرين ذوى الرؤية العامة الشـاملة أصبح ضعيفـا للغاية فى المجتمع المعاصر، وأن ذلك الضعف سـوف يـزداد وضوحا وخطورة بمرور الزمـن، وأن دور هـؤلاء المفكرين، فى حالة وجودهم، وهو أمر مشـكوك فيه، يتوارى بسرعة رهيبة، وتقل فاعليته فى الحياة الاجتماعية والسياسية [١٩].

ولديه، يتجلى انعدام هذه الرؤية العامة الشـاملة، وعلى نحو أوضح، فى الدراسـات التى تستشرف المستقبل، مع توزعها بين **مجالات معرفية ثلاثة، هى: الفن، والعلم، والإيديولوجيا:**

فهناك، مثل روبرت جونج R.Jungk ، من يعاينها كفن، ويراها تحتاج إلى أفكار مجنونة، وإلى حرية الكرنفال، وإلى غير المسموح، وغير المرئى، وغير المعقول [٢٠].

ويضرب أبو زيد مثالاً لتجسيد استشراف المستقبل كفن، عبر جنسين تعبيريين لقيا صيتا داويًا، هما: الأعمال اليوتوبية، وأدب الخيال العلمى.

وفيما يتعلق بهذا الاستشراف كنشاط علمى، فإن مصدر تأكيده يرجع إلى أن النظر فى المستقبل ممكن عن طريق المعرفة العلمية، بمبادئها وأساليبها ووسائلها، وإن كان هناك من يشكك فى علمية هذا النشاط.

كذلك نجد أن استشراف المستقبل، قد اكتسب فى المعارك الإيديولوجية المعاصرة أهمية متعاظمة، عاينها أبوزيد، حين تحدث عن النزعة المستقبلية التى ظهرت فى إيطاليا مطلع القرن الماضى، ومثلت واحدة من مكونات الإيديولوجيا الرسمية لإيطاليا الفاشية.

وفى المحصلة، رأى أبو زيد فى استشراف المستقبل سبيلا مفتوحة، ومجالاً معرفيًا بينيًا Interdiscipline متداخلاً وعابرًا للتخصصات من جميع مجالات المعرفة الفنية والعلمية والإيديولوجية، ومفتوحا للإبداع والابتكار، مايجيز أن نطلق على «مستقبلياته» وصف الدراسات التكاملية Integrative Studies ، أو الدراسات العابرة للتخصصات Transdiciplinary. وتراودًا مع هذه المؤالفة، بدت قناعته جلية، بضرورة الالتفات الآونى لعلم التاريخ، والمزاوجة بين أسلوبى التحليل الكيفى والكمى، فيما كان قبلا لا يعير كبير التفات إلى عالم الأرقام والإحصائيات.

تولدت استعانته بالتاريخ، كمحاولة منه لتأصيل مناوبات من الاجتهاد، وإضفاء طابع مضاعفة، وتوسيع اشتغاله بالمستقبل، وهو ما يتراود مع البحث الأنثروبولوجى المعاصر، الآخذ فى عدم الاختصار وحسب على التحليل الآنى عن طريق الملاحظة المشاركة، أو التدوين التقريرى، بل أضحى يمتد ليجد ساحة ممكنة للتاريخ [٢١].

ولأول مرة، كذلك يتخلى أبو زيد عن قناعته القديمة فى العناية بالفهم الذاتى للظاهرة المدروسة، لنجده يمزج بين الأساليب الكيفية والأساليب الكمية فى استشرافه للمستقبل، حين وجد أن أيًا منهما لا يفى وحده بمتطلبات هذا الاستشراف، فيما تعدد الأساليب والمزج بين نتائجها كثيرًا ما يؤدى إلى نتيجة أفضل مما لو جرى الاعتماد على أسلوب واحد.

وبهذا الرهان، اتسع أفق كتابة أبو زيد عن المستقبل، بما مكنها من امتلاك مرونة مورفولوجية تؤهلها لتشييد حوار مثمر، ومناهض لأى تصورات واحدية، مع انفتاحها على هاجس اختبار تشابك التخصصات، أو المؤالفة المعرفية، انطلاقًا من وقوفها على تخوم منطقة تنافذ معقدة، تجمع بين طياتها بنية شمالة: الفن والعلم والإيديولوجيا، لتؤسس نسيجها، وتجهر بهويتها، وبدا أبو زيد بذلك، أقرب إلى ما أطلق عليه الفيلسوف الفرنسى جاستون باشلار: «G.Bachelard» «كيميائى يحارب فى نفسه الكيمياء القديمة»[٢٢].

وعلى شرف لحظة وديعة وبارّة، هى لحظة الشيخوخة، يسجل أبو زيد مفارقته، حين يتساءل: «كيف يمكن لرجل تجاوز الثمانين من العمر أن يكتب عن المستقبل، الذى يرتبط دائمًا فى الأذهان بالشباب ومقتبل العمر؟» [٢٣].

لكن حيثيات بعينها ساعدته فى هذه الكتابة، يقف على رأسها امتلاكه لعتاد معرفى موسوعى، ومزجه بين تجارب الماضى وأفكار الحاضر وتشوفات المستقبل، مع وعيه اللابد بأن

النظر فى المســتقبل مرهون بالتحرر من التخلف، فيما اهتمامه بدراسة الآليات التى ساعدت على ارتقاء الإنسان فى الماضى هى التى قادته لمواصلة سلم هذا الارتقاء حتى عتبات المستقبل. وينوّه، فى هذا الصدد، أنه حظى، سـواء خلال مسـاره التكوينى الأول، أو على امتداد رحلة عطائه المتعدد، باتصال مباشر مع أهم التيارات العلمية والإيديولوجية والفكرية والفنية، تلك التى ميّزت القرن العشرين عن غيره من القرون السـالفة، وبَصَمت دمغته الفريدة، وهو ما كان له أثر حاسم، على مستوى إشباعه الفكرى من جهة، وعلى كتابته من جهة أخرى، وهى تلك الكتابة التى ظلت عنده مفتوحة على التعدد المدهش.

لعل أبو زيد، وهو يسـتشرف المستقبل بهذه الحيثية، وبافتكاكه من إغراء النقاء الخالص للأنثروبولوجيـا، ووضعها فى بوتقة اختبار المؤالفـة المعرفية. يمنحنا كمتلقين له إنجازًا يتحاشى الارتهـان، ويعلمنا نحن أبناء محيطه المعرفى أن نلتف حول إبداعه، لندرك أنه سـيظل بيننا حاضرًا، رغم الغياب.

المراجع

(١) جون ستروك: البنيوية وما بعدها- من ليفى شتراوس إلى دريدا، ترجمة جابر عصفور، الكويت، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب ١٩٩٦٠، ص١٥.

(2) Peacok, J. Anthropology and the Issues of our day. Toronto, Virtage, 2011, pp. 31 -33.

(3) Fowles, d (ed): Handbook of Futures Research. Dorsey, Greenwood Press, 2010, pp. 19 -23.

(4) Ibid., pp 43 -49.

(٥) أحمد أبو زيد : مستقبليات، الكويت، وزارة الإعلام، كتاب العربى، أبريل2010 ، ص 219.

(٦) المرجع السابق، ص ص ٢١٧ـ٢١٨.

(٧) المرجع نفسه، ص١٢١.

(٨) نفسه، ص١٢٧.

(٩) نفسه، ص٦٥.

(١٠) نفسه، ص٦٩.

(١١) أحمد أبو زيد: المعرفة وصناعة المستقبل، الكويت، وزارة الإعلام، كتاب العربى، يوليو ٢٠٠٥ ، ص١١.

(١٢) أحمد أبو زيد، مستقبليات، مرجع سابق، ص ص ١٧ ـ ١٤٠ .

(١٣) المرجع السابق، ص ص ١٤٣ ـ ٢٨٧ .

(١٤) المرجع نفسه، ص ص ٢٨٩ ـ ٣٩٧ .

(15) Clork, W.C.and R.E. Munn (eds): Sustainable Development of the Biosphere, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 455 - 456.

(١٦) أحمد أبو زيد، المعرفة وصناعة المستقبل، مرجع سابق، ص٥١ .

(17) Pace, D : Claude Levi - Steauss - The Bearer of Ashes, Boston, Routledge and Kegan Paul, 2010, P.111.

(١٨) أحمـد أبـو زيد: الطريق إلى المعرفة، الكويت، وزارة الإعلام، كتاب العربى، رقم (٦٤) أكتوبر ٢٠٠٢، ص ص ٧ ـ ٨. (٩١) المرجع السابق، ص ٩١.

(١٩) المرجع السابق، ص١٩.

(20) Jungk, R. and N. Muller : Futures Workshops - How to Creat Desirable Futures, London, Institute For Social Inventions, 1989, p. 15.

(٢١) يراجع على سبيل المثال:

Marcus, G. and M. Fisher : Anthropology as Cultural Critique - An Experimental Moment in - the human Sciences, Chicago, Chicago Univerity Brecs, 1986. - Clifford, j. and G. Marcus (eds): Writing Culture - The Partics and Politics of Ethnography, Berkeley, University of California Bress, 1986

(22) Bachelard, G : Essai Sur la Connaissance Approchee Paris, Vrin, 1928, re. 2003, p. 31.

(٢٣) أحمد أبوزيد، المعرفة وصناعة المستقبل، مرجع سابق، ص٩.

سعيد المصرى



قضايا الثأر فى المجتمع العربى

قراءة لأعمال أحمد ابو زيد من منظور الأنثروبولوجيا النقدية

«مـن اعتدى عليك فاعتد عليه بالمثل لكى تحيا حرًا عزيـزًا بين قومك».. عبارة تلخص لنا معنـى الثأر فى حياة العـرب عمومًا وارتباطه بمفهوم الشرف فى مجتمعـات البادية بالمنطقة العربية على وجه الخصوص. إنه الشـكل الأولى للعنف الذى يستوجب الرد ويعيد الأمور إلى نصابها. وهو العنف الذى يقترن بالحياة القبلية بأعرافها السابقة على فكرة وجود الدولة وفقًا لنظرية العقد الاجتماعى. فالثأر نمط من أنماط ممارسـة العنف الأولى الذى يحدث بين البشر من منطلق الحفاظ على توازن المكانة والقوة بين البشر، والذى يظل مرهونًا بتحقيق السـلام والعـدل الاجتماعى بين جماعـات البشر. وبطبيعة الحال فإن قيمتى السـلام والعدل تعبران عـن المثل العليا التى يتطلع إليهـا البشر دون بلوغها بصورة كاملة. فـإذا اعتدت جماعة ما عـلى أخرى فإن ذلك ينتقص من مكانة الجماعة المعتدى عليها بين الناس. وقد يختل التوازن الذى كان سائدًا بين الجماعتين قبل الاعتداء الذى حدث وبالتالى يتعين على الجماعة المعتدى عليها أن تثأر لمكانتها بأن ترد الاعتداء بالمثل. ولما كانت مشاعر الانتقام قد تكون أشد عند رد الاعتداء، ومع اختلاف الجماعات فى تفسير الاعتداء وحجمه وضرره؛ فإن رد الاعتداء لا يكون عادة مسـاويًا بالمثل فى نظر الأطراف المتصارعة. ولهذا إذا كان الاعتداء يستوجب ردًا باعتداء مماثـل فإن الـرد قد يعنى- فى نظر الطرف الآخـر- انتقاصًا من قدره ينبغـى رده فى المقابل باعتداء أشـد وأكـثر إيلامًا . وهكذا تظل حالات الاعتداء ورد الاعتـداء بدوافع ثأرية قائمة فى متوالية تستمر لسنوات طويلة دون أن تنتهى.

وقد تضمن الأدب العربى قصصًا وملاحم وأشعارًا تفيض بالحماس والانتقام والوعيد والرثاء دفاعًا عن الكرامة وبلاغة فى التعبير عن مواقف الثأر. حيث يحكى الرواة قصة «حرب البسوس» أشـهر الحروب الثأرية فى العصر الجاهلى، وهى الحرب التى اشـتعلت قرابة أربعين عامًا بين قبيلتـى بكر وتغلب بـين عامى ٤٩٤-٥٣٤م عقـب مقتل كليب بن ربيعـة التغلبى على يد جسـاس بن مرة. ومن المفارقات أن تحدث تلك الحـرب الضروس بين قبيلتين بينهما علاقات مصاهـرة؛ فكليب الذى ينتمى إلى قبيلة بكر متزوج من جليلـة التى تنتمى لقبيلة ابن مرة. وأن الصراع الذى حدث بدأ بين كليب زوج جليلة وأخيها جساس نتيجة لما بينهما من مشاعر

الغيرة الشخصية والكراهية الدفينة. بدأ الخلاف عندما جاءت امرأة تدعى البسوس وهى خالة جليلة وجساس فى ضيافة ابن اختها جساس ومعها ناقة عرفت باسم ناقة البسوس. وفى أثناء تلك الزيارة كانت ناقة البسوس ترعى مع إبل جساس، وحدث أن انطلقت هذه الناقة فى أرض كليب المجاورة لأرض جساس. ولما عرف كليب أن ناقة البسوس ترعى فى أرضه ومع إبله أمر بقتلها حتى اختلط لبنها بدمها. وقد أثار ذلك حزن البسوس التى صاحت بأعلى صوتها «وا ذلاه ! وا ذلّ جاراه !» لتستنجد بابن أختها جساس كى يرد لها ما أصابها من ضرر. وبالفعل قتل جساس كليبًا، ثم توالت حوادث القتل الثأرية المتبادلة بين القبيلتين لتشتعل وكانت أصداؤها واضحة فى مراثى الشعر الجاهلى وأشهرها مرثية عدى بن ربيعة المعروف باسم المهلهل-وهو أخو كليب- حين قال: «يا لثأر كليب مهجة فؤادى ومن كان سندى واعتمادى.... ولما طال المطال أشفى غليله من قتال الأبطال».

وقال أيضًا متوعدًا قبيلة جساس ومن تحالف معها رافضًا الصلح ومطالبًا بالثأر «**ذهب الصلح أو تردوا كليبًا/ أو تحلوا على الحكومة حلاً .... ذهب الصلح أو تردوا كليبًا /أو أذيق الغداة شيبان كهلاه**.

ومن الواضح أن تكوين الوجدان العربى ظل مرتكزًا على أن الثأر رمز للحفاظ على الشرف العربى. وقد ذهب المتنبى فى واحدة من أشهر وأبلغ قصائده بعنوان «لهوى النفوس سريرة لا تعلم» للإشارة إلى أن الناس لا يحافظون على الحقوق ولا يراعون الحرمة والحق، ويتركون عرفان النعم والإحسان ممن يعفو ويصفح عنهم، ولا ينبغى أن ينخدع المرء ببكاء عدو يستعطفه، ولا ينبغى أن يرحمه بل يرحم نفسه منه قائلا: «**لا يَخدَعَنّك من عَدُوٍّ دَمعُهُ.... وَارحَم شَبابَكَ مِن عَدُوٍّ تَرحَمُ/// لا يَسلَمِ الشَرَفُ الرَفيعُ مِن الأَذى.... حَتّى يُراقَ عَلى جَوانِبِهِ الدَمُ**». بما يعنى أن العربى الشريف لا يسلم من اعتداء الآخرين ما لم يكن قادرًا على القتل لرد اعتباره ومهابته أمام الناس. لقد ظلت قيم الثأر حاضرة فى الوجدان العربى منذ العصر الجاهلى وحتى الآن. وها هو الشعر الحديث يستخدم ذات المفردات التى تدعو لها ثقافة الثأر؛ ففى أشهر قصائد أمل دنقل بعنوان«لا تصالح»، والتى يدعو فيها الحكام العرب إلى الثأر لكرامتهم التى أهينت تحت أقدام الاحتلال الإسرائيلى بقوله: « **لا تصالح على الدم.. حتى بدم!، لا تصالح! ولو قيل رأس برأس، أكلُّ الرؤوس سواءٌ؟ أقلب الغريب كقلب أخيك؟!، أعيناه عينا أخيك؟!، وهل تتساوى يدٌ.. سيفها كان لك، بيد سيفها أنْكَلك؟**»، ثم يقول أيضًا « **لا تصالح .. ولو قيل إن التصالح حيلة، إنه الثأرُ ... تبهتُ شعلته فى الضلوع... إذا ما توالت عليها الفصول.... ثم تبقى يد العار مرسومة (بأصابعها الخمس) فوق الجباه الذليلة!**».

لنترك الأدب العربى بجماليات صوره ومفرداته وهى تعبر عن ظاهرة قبيحة فى جبين العرب لا تزال حاضرة بيننا ولنمض إلى الأنثروبولوجيا لنتساءل: ما طبيعة الثأر فى المجتمعات العربية؟ وما علاقة الثأر بالبنية الاجتماعية وتحولاتها فى العالم العربى؟ وما الأسباب الاجتماعية والاقتصادية والسياسية لاستمرار ممارسات الثأر وإعادة إنتاجه فى عالمنا المعاصر؟ ولماذا تستمر ممارسات العنف والثأر فى حياتنا وفى عقليتنا منذ أعماق التاريخ العربى وحتى الآن؟ ولماذا فشلت الدولة الحديثة التى تأسست فى العالم العربى بإعلائها لسيادة القانون فى أن تقضى على حوادث الثأر؟ ولماذا فشلت موجات التحديث التى اجتاحت المنطقة العربية فى أن تدفع الناس إلى التعايش

المتحضر أســوة بدول العالم المتقدم دون العودة إلى غياهب القبلية وأعراف البادية فى ممارســات الثأر؟ هذه هى الأســئلة التى شــغلت أحمد أبو زيد حين أجرى أول دراسة عربية عن الثأر نشرت عام ١٩٦٥.[٥٧] وهى بالتأكيد نفس الأســئلة التى ما زالت تشــغلنا ولا تزال تشــكل تحديا أمام المسئولين وصناع السياسات العامة فى جميع أرجاء العالم العربى حتى الآن.

ورغــم مــرور ما يقرب مــن نصف قرن على صدور هذه الدراســة؛ فإن حــوادث القتل بدوافع ثأرية لا تزال قائمة حتى الآن فى صعيد مصر وفى مناطق أخرى فى العالم العربى. ولهذا مــا زلنا أيضا بحاجة إلى مراجعة الإســهام العلمى الرصين الــذى قدمه أحمد أبوزيد من واقع قراءة نقدية لدراســته الرائدة عن الثأر. لقد رســم لنا أحمد أبو زيد لوحة فنية رائعة تفيض بالمعرفــة الدقيقة لعالم الثأر ومن يؤمنون به ويمارســونه فى حياتهــم. وصور لنا نبض الخوف والعداء والشــك والتشــبث بالحياة فى ظل الندرة إلى حد القتل وسفك الدماء. قدم لنا أبوزيد خبرة ميدانية حية من قرية بنى ســميع بمركز أبو تيج بمحافظة أســيوط المصرية عن مجتمع فقير قبلى ومغلق يعانى قسوة الحياة وظلم البيئة وقسوة فيضان النيل كل عام فانعكس ذلك على قســوة العلاقات فيما بين جماعاته. وأظهر أبو زيد مدى تشــبث الفقراء بالحياة فى ظل الندرة، وكيف يحققون أمنهم بالقتل. لا شك أن الحياة فى صعيد مصر تغيرت كثيراً منذ صدور هذه الدراسة، ومع ذلك فإن ما تحمله تلك الدراسة من قيمة علمية لا تزال حية وتثير قضايا معرفية ومنهجية وأخلاقية وعملية لا تزال ملهمة للباحثين على امتداد الوطن العربى، وملهمة أيضًا لكل من يهمهم التنوير واكتمال الحداثة فى المجتمعات العربية.

النقطة الجديرة بالاهتمام أن أحمد أبو زيد بدأ حياته العلمية بدراسات، بما فى ذلك دراسة الثأر، تعتمد على مبادئ المدرسة البنائية الوظيفية بصفة أساسية، فى وقت كانت تتعرض فيه هذه المدرســة لأعنف هجوم راديكالى من جانب الحركة النقدية فى الأنثروبولوجيا فى الغرب خلال حقبة الستينيات من القرن الماضى. وقد تمثلت أبرز الانتقادات فى مدى قصور النموذج البنائى الوظيفى وإخفاقه فى فهم مدى تعقيد الأبنية الاجتماعية والثقافية وتحولاتها، بالإضافة إلى الصعوبــات الناجمة عن خــرق القواعد الأخلاقية فى البحــث الأنثروبولوجى، خاصة فيما يتعلــق بعلاقة الأنثروبولوجيين بالحكومات وإدارة المســتعمرات. ومــن الواضح أن أحمد أبو زيــد، رغم أنه لم يكتــب يومًا ما كلمة واحدة حول الحركة النقديــة فى الأنثروبولوجيا محددًا موقفــه منها، إلا أن صدى الجــدل النقدى فى الأنثروبولوجيا الحديثــة كان حاضرًا بوضوح فى أعماله، وبما يتجاوز أحيانًا الأفق التقليدى للنموذج البنائى الوظيفى فى فهم المجتمع والثقافة. ظهر ذلك فى موضوعات بحوثه الميدانية وكذلك توجهاته النظرية والمنهجية منذ الســتينيات من القــرن الماضى، وميله نحو الاهتمام بقضايا حديثة فى بحوثه ودراســاته وكذلك الرســائل العلميــة التى أشرف عليها فيما بعد، وفى كتاباته للقارئ العــام بمجلة «عالم الفكر والصحافة العربيــة». من أمثلة ذلك اهتمامه بدراســة التنمية، والمجتمعــات الصحراوية، ورؤى العالم، والزمن، وقضايا الأنثروبولوجيا الرمزية، والأنثروبولوجيا المعرفية، وقضايا الإبداع وغيرها كثير.

غــير أن النواة الحقيقية للوعــى بالجدل النقدى فى الأنثروبولوجيــا كان حاضراً بقوة منذ مرحلة مبكرة فى دراسة الثأر. ولهذا يتعين أن نتناول قضايا الثأر من واقع نتائج هذه الدراسة الرائــدة لنوضح كيف تنــاول أحمد أبو زيد الثأر من منظور يتجــاوز الأفق التقليدى للبنائية

الوظيفيـــة، وكيف حاول أبـــو زيد أن يحلل ظاهرة الثـــأر بأبعادها الاجتماعيـــة والاقتصادية والسياســـية المعقدة، وكيـــف أرسى دعائم مبادئ أخلاقية وسياســـية غير مســـبوقة عبر هذه الدراســـة، بما يعنى أن أبو زيد اتخذ عبر دراسة الثأر موقفًا نقديًا دون أن يعتبر نفسه صراحة مؤيدًا لأطروحات الأنثروبولوجيا النقدية فى مهدها.

لنر فيما يلى كيف رسم لنا أحمد أبوزيد عبر هذه الدراسة الرائدة معالم الثأر وكيف يرسى مبادئ علمية نقدية فى مرحلة مبكرة من تاريخ البحث الأنثروبولوجى فى مصر والعالم العربى:

أولاً : الثأر نظام اجتماعى وليس جريمة

انطلق أحمد أبوزيد فى دراسته من مبدأ وظيفى يرى أن الثأر نظام اجتماعى يرتبط بالبناء الاجتماعـــى الســـائد والظروف البيئيـــة والاقتصادية التى يمارس فى ظلهـــا. صحيح أن حوادث القتل بدافع الثأر فى جانب منها جرائم ولكن ممارسات الثأر تقوم على نظام اجتماعى ينبغى فهمـــه بعمق. حيث يقوم نظام الثأر على مجموعة من القواعد المنظمة للعلاقات الاجتماعية والممارســـات والقيم المرتبطة بالثأر والتى يتداولها الناس فيـــما بينهم اجتماعيًا وتنتقل بينهم عبر الأجيـــال. ويحظى الثأر بقبول مجتمعى بموجب كونه يلبى حاجات اجتماعية واقتصادية وثقافية ســـائدة. فالثأر ليس مجرد جريمة قتل ترتكب عشـــوائيًا لإشـــباع رغبة فى الانتقام أو القصاص لجرم ســـابق؛ بل هو نظام اجتماعى متماســـك له ملامحه الأساسية ومبادئه الخاصة التى تحكمه.

ومن أهم ملامح هذا النظام أن كل من يُقتل لابد أن يُؤخذ بثأره عن طريق قتل شـــخص واحـــد فقـــط من الطرف المقابل، وأن الاعتداء على حياة شـــخص يعتـــبر اعتداء على الجماعة القرابية التى ينتمى إليها، كما أن جماعة المعتدى تكون مسئولة ككل عن اعتدائه. ولا يؤخذ بالثـــأر إلا من الذكر البالغ الرجل القادر على حمل الســـلاح وعلى الدفاع عن نفســـه. ويقوم الثأر بـــين الوحدات القرابية المتمايزة، فليس ثمة ثأر فى الجماعـــة القرابية الأبوية (البدنة) إلا فى حـــالات نادرة أو حين تتفرع الجماعة القرابية الأبوية الكبيرة إلى وحدات أو بدنات صغيرة مســـتقلة اقتصاديًا وسياســـيًا إحداها عن الأخرى. كما أن المساواة فى الخسارة عامل أساسى فى حســـم الصراعات الثأرية، فقتل واحد من عائلة يســـتوجب قتل شخص فى المقابل من العائلة الأخرى. والوصول إلى نقطة التعادل فى عدد القتلى هو أساس انتهاء العداوات الثأرية. غير أن قتل رب العائلة قد يستوجب فى نظر العائلة المعتدى عليها الثأر بقتل أكثر من رجل فليست كل الرءوس سواء- حسب تعبير أهل دنقل. ولهذا فإن فرص تحقيق المساواة فى الخسائر تظل ضئيلة مما يترتب عليه اســـتمرار حوادث الثأر لعـــدة أجيال. والناس المؤمنون بالثأر يحفظون جيـــدًا تاريـــخ العلاقات الثأرية بين مختلـــف الجماعات القرابية ويعرفون تفاصيل تسلســـلها ويعتبرون ذلك أمانة فى أعناقهم وجزءًا من تراثهم يتناقلونه عبر الأجيال.

وبذلك تجاوز أبوزيد النظرة المبســـطة التى شـــاعت منذ خمســـينيات القرن الماضى بين الباحثـــين وصانعى السياســـات والتـــى تقول إن الثأر جريمـــة. فمن عيوب النظـــرة القانونية الضيقة أنها تكتفى بتجريم حوادث القتل بدافع الثأر وتغض الطرف عن أســـبابه الاجتماعية والاقتصادية والثقافية. وبذلك تظل الدولة غير قادرة على التخلص من الثأر مهما بلغت شدة

إجراءاتهـا القانونية والشرطيـة والقضائية ومهما غلظت من العقوبة. وحتى لو اسـتطاعت الأجهزة الأمنية والقضائية الكشـف عن مرتكبى حوادث القتل ومعاقبتهم بالسجن؛ فإن أهل المجنى عليهم يتعقبون بإصرار لا يلين أقارب القاتل حتى يتم النيل من أحدهم أخذًا بثأرهم. وأذكر فى هذا أحد برامج التليفزيون التى كانت تروج لمبدأ الشرطة فى خدمة الشـعب خلال ثمانينيـات القـرن الماضى. فى هذا البرنامج دار حوار مع شـخص تم القبـض عليه ومحاكمته بالسـجن نتيجـة قيامه بقتل أحد أفـراد عائلة فى قرية بمحافظة سـوهاج بدافع الثأر. وحين سـئل هذا الشـخص: لماذا تلجأ إلى الثأر رغم أن القضاء أدان القاتل؟ فبرر فعلته بالقول إن: «الحكومة أخدت حقها واحنا لازم ناخد حقنا». وفى هذا عدم اكتراث بالقانون وإقرار بأعراف الثأر. وبذلك تظل الفجوة قائمة بين الدولة والناس فى رؤيتها للثأر. ولهذا سـاهمت دراسة أبو زيد فى تحول النظرة للثأر من كونه جريمة إلى كونه نظامًا اجتماعيًا يتعين فهم طبيعته فى حياة الذين يؤمنون به ويمارسونه فى حياتهم.

ثانيًا: التكتل القرابى يؤجج عداوات الثأر

حـالات الثـأر لا تتم بين أفراد من حيث هم أفراد ولا حتى بين الأسر الصغيرة التى يتألف كل منهـا مـن الوالدين والأبناء الصغـار، وإنما يحدث الثأر بين الوحـدات القرابية الكبيرة فى التنظيم القبلى والتى تعرف بالبدنات والتى تضم مئات من الأفراد. وتتشعب البدنة إلى عدد مـن العائلات والأسر الصغيرة والتى تقيم فى مكان واحد مما يسـهل معه الدفاع عن أفرادها ومراقبـة الخصوم والاطمئنان عـلى الحياة بعيدًا عن التعرض للقتل أو العدوان. ويسـتفيض أحمد أبو زيد فى شرح هذا الجانب بقوله: «إن التشـتت والتبعثر يؤديان إلى إضعاف شـوكة الجماعـة القرابية وبخاصة إذا دخلوا فى نزاع مسـلح مع غيرهم مـن الجماعات القرابية، لذا كانت الطريقة المثلى لجمع الشـمل التكتل معًا فى منطقة واحدة واكتسـاب القوة السياسية والمصالـح الاقتصادية المشـتركة». ومن الواضـح أن التكتلات القرابية تجعل المجتمع يتسـم بالانقسام والتعارض بين الوحدات القرابية بما يسهم فى تفاقم العداوات، ويحول ذلك دون أى تماسك اجتماعى بين تلك الجماعات القرابية المتعارضة. وفى هذا الإطار يحدث الصراع وحالات الثأر والتى تزيد بدورها من تفاقم الانقسام الاجتماعى فيما بين تلك الجماعات.

وهذا التكتل القرابى يقوى الضبط الداخلى فى كل جماعة قرابية عن طريق إخضاع جميع الأعضاء لسـلطان العائلة ككل مما يكفل عدم خروج أى فرد على تقاليد الأخذ بالثأر السائدة فى البدنـة التى ينتمى إليها. وإذا أخل الفرد بالتزاماته نحو جماعته القرابية فسـوف يتعرض للعقاب الذى يصل إلى حد الإبعاد من العائلة كلية. وبذلك يصبح وحيدًا لا يستند إلى جماعة تدافـع عنه أو تثأر له. وفى هذه الحالـة فإن القاتل الذى تتبرأ منه عائلته أو جماعته القرابية يعتبر وحده مسئولًا أمام أهل القتيل. وبالتالى لا يمتد الثأر إلى غيره من أفراد الجماعة القرابية. ونتيجـة لذلك يعتنق كل فـرد ويتمثل قيم الجماعـة القرابية التى ينتمـى إليها فتذوب فى شـخصيته من ناحية، كما يسـتمد منها مقوماتـه الاجتماعية من ناحية أخـرى. وأى اعتداء عـلى أى فرد فى تلك الجماعة يعتبر بمثابة اعتـداء على كل الجماعة وإهانة لها، وبالتالى يعتبر اعتداء عليه هو نفسـه بحيث يشـعر بأن عليه أن يرد ذلك الاعتداء كـما لو كان واقعًا عليه هو شـخصيًا. وهنا يشـير أبو زيد إلى أن مبدأ إنكار قيمة الفرد فى سـبيل إعلاء قيمة الجماعة



القرابية يمثل ميكانيزم الثأر. فولاء الفرد لجماعته القرابية يفوق ولاءه للمجتمع الكبير، وهذه من خصائص المجتمعات المغلقة التى تمارس الثأر. وبقدر ما يساهم التكتل القرابي فى بعث الطمأنينة والأمن بين الأقرباء؛ فإنه يساهم فى استمرار حالات النزاع لمدة طويلة قد تستغرق أجيالاً متتالية. حيث تتعدد التكتلات القرابية وتنقسم القرية إلى مناطق نفوذ قرابية متعددة بحيث يصعب على الغرباء العيش وسط تكتلات الأقرباء بسهولة.

وتلعب القرابة دورًا بالغًا فى تعميق تضامن الجماعة القرابية الأكبر مع الأسرة المباشرة للقتيل بما يعنى اتساع المسئولية الاجتماعية فى الأخذ بالثأر وتدرجها. ذلك أن دائرة الصراع تبدأ من أسرة القاتل وأسرة القتيل ثم تتدرج المسئولية التضامنية إلى الاتساع لتشمل كل أعضاء الجماعة القرابية ككل. وقد تتسع الدائرة أكثر لتضم عائلات وجماعات قرابية أخرى متحالفة بحيث يمكن أن يؤخذ الثأر من أى فرد ينتمى إلى الجماعة القرابية ككل أو الجماعات الملتفة حولها بما يؤدى إلى تفاقم الصراع الثأرى واتساع نطاقه واستمراره عبر عدة أجيال.

ثالثًا: الثأر من قيم الرجولة

ينشأ الثأر فى المجتمعات ذات الثقافة الأبوية والتى تعطى الأولوية للذكور فى المكانة والقوة، ومن ثم يعد الشعور بالرجولة مصدر فخر كبير يتعين الحفاظ عليه وعلى المكانة الاجتماعية الناشئة عنه. وفى هذا الصدد يشير أبو زيد إلى أن قيمة الذكر الاجتماعية تعد أعلى من قيمة الأنثى؛ لأن وجود الذكر فى العائلة أو القبيلة أو العشيرة يضمن استمرارها فى الوجود بفعل الانتساب إلى الذكور. ومن الواضح أن تقارب السكان الأقرباء فى المستوى الاجتماعى يجعل لديهم شعورًا قويًا بأن الرجولة هى محل اعتزاز وتقدير، وبالتالى عدم تقبل السيطرة والخضوع لأية عائلة أو قبيلة أخرى. بحيث يعد الاعتداء على أى شخص من قبيلة ما هو اعتداء على رجولة القبيلة يستوجب الاعتداء بالمثل لاستعادة شرف الرجولة.

ويترتب على ذلك أن يكون الثأر من رجل لرجل ولا يجوز أن يثأر أى شخص من عائلة ما بحرق ما لديها من مزروعات أو إتلاف ماكينات الرى أو تسميم المواشى بقصد الانتقام. فمن يفعل ذلك فإنما يلحق به كثير من الخزى والعار كرجل لأنه أخفق أو جبن عن الثأر من الأشخاص بأن ثأر من الجماد والحيوان. وتقتضى الرجولة أيضًا تجنيب الأولاد والنساء أى ضرر خلال المواجهات بين أهل القاتل وأهل القتيل. ولا تلعب المرأة دورًا أساسيًا فى نظام الثأر من حيث الاشتراك الفعلى فى هذا النظام وإن كانت تغذيه بالحث عليه وتنشئة الأبناء الذكور على أن الرجولة تعنى القدرة على الأخذ بالثأر. وباستثناء ذلك فإن المرأة لا تقوم بالقتل، وإنما الذكور هم الذين يتربون منذ نعومة أظافرهم على حمل السلاح وإطلاق النار لتهيئتهم للقيام بالثأر. ويتعلم الشاب الذكر منذ طفولته ضرورة حمل سلاح وأن يحافظ عليه لأن وجود الرجل فى وضع دون سلاح يقلل من رجولته ومكانته. ومن الجبن وانعدام الرجولة أن يفقد الرجل سلاحه بصفة عامة أو أثناء أى معركة بصفة خاصة. وتشير حوادث الثأر إلى أن الناس يعتبرون من العار أن يفقد الرجل سلاحه أمام خصمه أو يتنازل عنه له أو أن يستولى الخصم على سلاح الرجل فى المعركة. ذلك أن فقد السلاح - فى نظر من يؤمنون بالثأر- مساوٍ تمامًا لفقد الحياة. وتصل تقاليد الثأر أحيانًا إلى حد القول بأن الرجل الذى يُقتل ويأخذ قاتله سلاحه

إنما يُثأر له بقتل رجلين أو الاعتداء بالمثل بأن يتم قتل رجل واحد فى المقابل مع الاستيلاء على سلاحه بالمثل .

رابعًا: الثأر يرتبط بالفقر والصراع على الخير المحدود

يشـير أبو زيـد إلى أن صغر حجـم الحيازات الزراعيـة على العمـوم وارتباطه بانخفاض المسـتوى الاقتصادى العام معناه عدم وجود تفاوت اجتماعى شـديد بين السكان فى القرية، بحيث لا يتيح ذلك الفرصة لقيام علاقات السـيطرة من ناحية والخضوع من ناحية أخرى بين تلك الجماعات والعائلات. ولهذا يسـود الشعور العام لدى كل جماعة قرابية بأنهم متساوون فى مكانتهـم بمقـدار ما لديهم من رجال. وبالتالى فإن وقـوع أى حالات قتل لدى أية جماعة لابد أن ينتقص من قيمتها ويخل بالتوازن القائم بينها وبين الجماعات القرابية الأخرى ويهدد مكانتها بشـدة مما يسـتوجب الثأر لكى تسـترد الجماعة مكانتها ورجولتها. ولما كان التكتل السـكنى للجماعـات القرابية لا يقابله تكتل فى الملكيات الزراعيـة فى مكان واحد؛ فإن تبعثر الملكيـات الزراعية الصغيرة فى أكثر مـن مكان يجعل المنطقة الزراعية الواحدة مقسـمة إلى حقول صغيرة يملكها أفراد ينتمون لعائلات مختلفة قرابيًا. وعقب انتهاء موسـم فيضان النيل كل عـام يترتب على ذلـك طمس الحدود بين الملكيات الزراعيـة الصغيرة مما يؤدى ذلك إلى نشوب نزاعات مستمرة وحالات قتل ثأرية بين عائلات مختلفة. كما أن الصراع على مساحات الجسـور المحـدودة عند جنى المحاصيل يتسـبب فى احتكاكات سرعان ما تـؤدى إلى معارك مسـلحة يسقط فيها قتلى. ولهذا تعد المواسـم الزراعية مواسم قتل وثأر نتيجة لتدنى الوضع الاقتصـادى والصراع على الندرة. كما أن فترة الفيضان تسـاهم فى توقف المزارعين عن العمل وطوال وقت فراغهم مما يترتب على ذلك نشوب حالات نزاع يمكن أن تتطور إلى حالات قتل.

ورغم تغير أحوال الريف المصرى بعد إنشـاء السـد العالى وانحسار الفيضان واتباع نظام الـرى الدائم؛ فـإن حالات الثأر لا تزال قائمة طالما ظلت مظاهـر الفقر والعزلة والندرة قائمة فى المجتمعـات التى يتفشى فيها الثأر. وأمام هذه النـدرة يعيش الناس فى مجتمعات مغلقة مرتبطين ارتباطًا شـديدًا بالأرض. وهنا يشـير أبوزيد إلى أن تلـك الرقعة المحدودة من الأرض تتركز فيها كل أمانى وآمال الإنسـان وكل ثمرات مجهوده وعمله؛ فهى ليسـت أرضًا تُسكن أو تُزرع فحسـب، بل هى أيضًـا أرض محملة بالقيم والتقاليد والـتراث الاجتماعى وكيان الفرد والجماعـة. ومن هنا نجد أن التعدى على الأرض وحدودها هـو تعدٍ على الذات الاجتماعية للجماعة يؤدى فى الأغلب إلى القتل والثأر.

خامسًا: ضعف الدولة يعزز نظام الثأر

يحـدث الثأر فى المجتمعات المغلقة التى تقوم عـلى الروابط القرابية والضبط الاجتماعى غير الرسـمى. ففى تلك المجتمعات يسـود العرف وعدم الاكتراث بآليات الضبط الاجتماعى الرسمى ممثلًا فى القانون والشرطة. فالثأر يرتكز على أعراف متداولة بين الناس ويعمل كعنصر فاعل فى تحقيق الضبط الاجتماعى غير الرسمى. فى مثل هذه المجتمعات يبدو حضور الدولة ضعيفًا وهشًـا ولا يكترث الناس بأجهزة الشرطة ويتجنبـون التفاعل معها، بالإضافة إلى عدم قدرة الشرطة على تحقيق الأمن بالفعل. ويشير أبوزيد أيضًا إلى أن انقسام القرية إلى جماعات

قرابيــة متعادية يصاحبه افتقاد مجتمع القرية إلى تنظيم ســياسى عام يتجاوز الانقســامات القرابية ويمثل القرية بكل سكانها. وفى ظل هذا الوضع تمثل الانقسامات عقبة فى تمكين الدولة من قيام مشروعات تنموية يســتفيد منها الجميع. فكل جماعة لا تريد للجماعات الأخرى أن تســتأثر بأى مزايا أو منافع حكومية، وهناك حالة من الشــك وعــدم الثقة المجتمعية فى أى إطار مشــترك لخدمة الصالح العــام بالقرية. ولا يجد الفرد ســبيلًا لتحقيق الأمان الاقتصادى والاجتماعى والســياسى إلا بالمــلاذ إلى الجماعة القرابية التى ينتمى إليها. هذا الانقســام بين الناس قد يمكن الدولة من بسط نفوذها على الجميع فى بعض الجوانب التى تمس السياسات العامة ولكن العداء وأجواء الثأر القائمة تنال بالتأكيد من هيبة الدولة وتســاهم فى مزيد من عدم احترام الناس القانون.

سادسًا: كيف يمكن القضاء على الثأر؟

يختتم أحمد أبو زيد دراســته بالإجابة عن الســؤال التقليدى والمحير: كيف يمكن القضاء على الثأر فى المجتمعات العربية؟ والإجابة بسيطة بالطبع ولكنها مستعصية كالسهل الممتنع؛ فلا ســبيل أمامنا ســوى التغير الاجتماعى الشــامل للبنية الاجتماعية التقليدية التى يعمل فى ظلهــا نظــام الثأر. ومن المتعارف عليه أن التغيرات فى البــشر أصعب من التغيرات فى الحجر. فما أســهل أن نقيم مبانٍ حديثة وطرقات منظمة ومســاكن جديدة، أمــا تغيير عقلية الناس وأعرافهــم وثقافتهــم هى دائمًا الأصعب وتحتاج إلى وقت أطــول وتضافر كل الجهود لإنجاح التغير. وفى هذا الإطار يعد التعليم بلا شك عنصرًا حاسمًا فى بناء البشر على أسس جديدة تقوم على الاحترام والعمل المشترك والمواطنة واحترام سيادة القانون وتحرر الفرد من قيود الجماعة القرابيــة والعصبيــات التى تغذى نظام الثأر- حســب تعبير أبو زيد . كــما أن برامج التنمية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية الشاملة كفيلة على المدى البعيد بأن تخلق مجتمعًا جديدًا يخلو من الثأر. وكل ذلك يعنى أن الدولة الحديثة التى نشأت فى العالم العربى لاتزال غير قادرة على مكافحة الفقر والبداوة والقبلية وغير قادرة على اكتمال مشروع الحداثة وتواجه مصاعب جمة فى المضى قدمًا نحو عمليات التحديث نتيجة لنشاط المد الدينى للحركة الإسلامية، والتى يصاحبها خلط واضح بين مفهوم الدولة المدنية والدولة الدينية. ولهذا تستمر الأعراف الثأرية وقــد تســتمد مشروعيتها من صور القضاء الشرعى التى أصبحــت تتوغل فى منظومة الضبط الاجتماعى بصفة عامة [٧].

سابعًا: تأثير دراسة الثأر على بحوث الأنثروبولوجيا العربية

من المفارقات أن اســتمرار حوادث القتل الثأرية حتى الآن لم يواكبه اهتمام علمى مناسب بدراسة هذه الظاهرة. فالأبحاث فى هذا المجال تظل نادرة للغاية رغم مرور ما يقرب من نصف قرن على نشر دراسة أحمد أبوزيد عن الثأر. ومن ثم ما زال إسهام أبو زيد فى دراسته عن الثأر محتفظًا بقيمته المعرفية؛ حيث لا تزال نتائجها قادرة حتى الآن على تفســير طبيعة نظام الثأر وتفسير كثير من الأسباب الاجتماعية والاقتصادية والثقافية لهذه الظاهرة على نحو ما رأينا. وإلى جانــب ذلك فإن ما قدمه أبوزيد ما زال يحتفظ أيضا بقيمته الرائدة فى ترســيخ مبادئ علمية ثلاثة شكلت معالم أساسية فى تاريخ الأنثروبولوجيا العربية وذلك على النحو التالى:

١. توطين البحث الأنثروبولوجى الوظيفى

اعتمـد أبو زيد فى إجراء هذه الدراسـة على مبادئ التحليـل الوظيفى الذى يتبناه فى كل بحوثه ودراسـاته منذ أن حصل على درجة الدكتوراه عام ١٩٥٦ من جامعة أكسـفورد. وتعد دراسـة الثأر بحق نموذجًا يحتـذى فى تطبيق التحليل الوظيفـى الأنثروبولوجى على مجتمع محلى صغير؛ حيث انطلق أبوزيد من عدة مبادئ أهمها دراسة المجتمع ككل باعتباره وحدة متماسـكة تتألف من شـبكة معقدة من الجماعات والعلاقات والنظم المتفاعلة المتسـاندة. والتزم بدراسـة العلاقات القائمة بين الثأر وبقية النظم الاجتماعية السائدة والتى تؤلف البناء الاجتماعى. واستند أبوزيد فى ذلك إلى القواعد المنهجية التى أرساها رواد المدرسة الوظيفية فى الأنثروبولوجيا البريطانية بصفة عامة، وبصفة خاصة إفانز بريتشـارد فى البحوث التى أجراها على مجتمع النوير بجنوب السودان خلال أربعينيات وخمسينيات القرن الماضى.

اختار أحمد أبوزيد القرية التى اتخذها نموذجًا لدراسة الثأر بناء على عدة معايير محكمة تتسـق مع منهجه العلمى؛ حيث استند إلى الإحصاءات الرسمية لجرائم القتل والتى أظهرت ارتفاع نسبة حوداث القتل الناجمة عن الثأر فى محافظة أسيوط على مستوى الجمهورية عام ١٩٥٨. وأعقـب ذلـك قيام البعثة العلمية التى أشرف عليها أبـو زيد للقيام بزيارات ميدانية لعـدة مراكز وقرى بحثًا عن أنسـب القرى التى تصلح لدراسـة أنثروبولوجية. كانت المعايير الملائمة للتحليل الوظيفى فى ذلك الوقت هى أسـاس الاختيار النهائى لمجتمع الدراسـة، وأهم تلك المعايير صغر حجم القرية، وتجانسـها الثقافى مع بقية القرى الأخرى بقدر الإمكان، وأن تكون الظروف بالقرية هادئة بما يسـمح لفريق العمل بالتنقل وإجراء المقابلات والملاحظات الميدانية دون مخاطر. بالإضافة إلى توافر الحد الأدنى لأسباب المعيشة بالقرية بما يتيح الفرصة لفريق العمل للإقامة والإعاشة دون صعوبات فى هذا الشأن. وأسفر جهد البعثة العلمية بعد مشـقة كبيرة عن اختيار قرية بنى سميع بمركز أبو تيج بمحافظة أسيوط لتكون المكان الملائم للدراسة.

وهنـا تجـدر الإشـارة إلى أن أبوزيد حين أخذ عـلى عاتقه إجراء تلك الدراسـة فى أواخر الخمسينيات من القرن الماضى كانت هذه أول تجربة له فى دراسة مجتمع ريفى بعد سنوات قضاها فى مقتبل حياته العلمية لدراسة مجتمعات صحراوية فى مصر وسوريا. صحيح أن قرية بنى سـميع تتسم بطابع قبلى شـبيه بالقبلية السـائدة فى المجتمعات الصحراوية التى يقوم اقتصادهـا على الرعى والترحل، إلا أن ما يميز تجربة دراسـة الثـأر أنها كانت تعد خطوة إلى الأمام فى فهم القبلية داخل مجتمع ريفى ثابت وفهم القبلية والصراعات العشائرية فى سياق مجتمع ريفى يقوم على الزراعة وليس الرعى.

حين أجريت هذه الدراسة فى أوائل ستينيات القرن الماضى كان أحمد أبوزيد على وعى تام بأن الدراسـات الأنثروبولوجية حديثة نسـبيًا فى مصر والعالم العربى. وكان على وعى أيضًا بأن دراسـة الثأر هى أول دراسة أنثروبولوجية متكاملة عن الثأر بصفة عامة وأول دراسة لمجتمع محلى صغير تسير على نهج الدراسات الأنثروبولوجية الغربية بصفة خاصة. ولهذا كان أبوزيد حريصًا كل الحرص على الدقة المنهجية فى عملية جمع البيانات وتحليلها وفقًا لأحدث القواعد

العلمية الســائدة عالميًا فى ذلك الوقت. كما كان حريصًا أيضًا على الحذر من التعميمات التى يمكن إطلاقها عن الثأر فى المجتمع المصرى ككل. حيث أشار إلى أن هذه الدراسة نموذج مصغر قابل للتكرار فى مناطق أخرى معتبرًا أنها نقطة انطلاق لدراسات أخرى للتدقيق فى الاختلافات والمقارنة من منطقة لأخرى وصولاً إلى التعميم. فالطريق إلى التعميم - بحسب تعبيره» طويل وصعــب» ولكن طريق العلم الصحيح- عــلى حد قوله - كان دائمًا صعبًا وكذلك كان أبدًا حال الإصلاح السليم» .

ومن ثم أصبحت دراســة الثأر منــذ أن نشرت فى منتصف ســتينيات القرن الماضى بمثابة النمــوذج العلمى الدقيق الذى ســار على نهجه بعد ذلك كثــير من الباحثين وبالأخص تلاميذ أحمد أبوزيد. وبهذه الدراســة تمكــن أبوزيد من توطين البحــث الأنثروبولوجى لأول مرة فى مصر والعالم العربى. لقد كانت دراسة الثأر بشمولها ودقتها وبساطة عرضها بمثابة دليل عملى لكل من يرغب فى اكتســاب مهارات البحث الأنثروبولوجى بكل ســهولة. كما كانت الدراســة أيضًا تطبيقًا عمليًا غير مســبوق فى إجراء دراســة أنثروبولوجية لا تقل دقة وإحكامًا عما ينشر من دراســات مماثلة فى الغرب. ولهذا لا نغالى بالقــول إن أغلب البحوث الأنثروبولوجية التى أجريت بعد نشر هذه الدراسة- خاصة ما قام به تلاميذ أبوزيد- كانت تطبيقًا محاكيًا وأمينًا لكل القواعد المنهجية والنظرية التى أرستها دراسة الثأر.

٢. إرساء قواعد لأخلاقيات البحث الأنثروبولوجى

لمــا كانت عمليات جمع البيانات وإجراء المقابلات مع المبحوثين فى مجتمع الدراســة تتم فى ظل وجود نزاعات ثأرية مســتمرة؛ فمن الممكن أن تكون تلك النزاعات خاضعة للملاحقة الأمنية أو أنها منظورة أمام المحاكم. ولتفادى إلحاق الضرر بالمبحوثين عند نشر الدراسة فقد أرسى أحمــد أبوزيــد مبدأ أخلاقيًا مهمًا فى البحث وغير مســبوق قبل نشر دراســة الثأر حين أقر بالتزامه بحجب أســماء المبحوثين فى النســخة المنشورة للبحث. وهو بذلك يلتزم بما أقرته المواثيــق الأخلاقية العالمية فى مؤسســات البحث الأنثروبولوجى الغربيــة بضرورة أن يحافظ الباحــث الأنثروبولوجى على المبحوثين الذين تعاونوا معه وقدموا له البيانات التى ســاعدته على تفســير معالم الظاهرة التى يدرســها. كما يتجاوب هذا الموقف مع الجدل النقدى الذى كان مثــارًا داخل الحركة النقدية فى الأنثروبولوجيا خلال ســتينيات القرن الماضى والتى كانت توجه نقدًا عنيفًا لعلماء الأنثروبولوجيا الذين تورطوا فى انتهاكات أخلاقية تضر بالمبحوثين [٥].

٣. توظيف البحث الأنثروبولوجى لأغراض عملية

أما فيما يتعلق بالقيمة العملية أو التطبيقية لدراســة الثأر فقد كان أبو زيد حريصًا على إمكانية توظيف المعرفة التى توفرها دراســة الثأر فى تبصير الحكومة المصرية بالطرق الملائمة للقضاء على ظاهرة الثــأر. وهو بذلك لم يتجاوب مع تحفظات رواد الأنثروبولوجيا البريطانية وأهمهــم إيفانز بريتشــارد الذى كان يطالب بابتعاد الأنثروبولوجيــين عن الحكومات. وذلك

من منطلق الإيمان بأن العلاقة بين العلم والسياسة يمكن أن تؤثر سلبًا على المعرفة العلمية ومصداقيتها. كانت مخاوف بريتشارد نابعة من الانتقادات التى وجهت للأنثروبولوجيا فى ستينيات القرن الماضى حول العلاقة المريبة التى ربطت بعض الأنثروبولوجيين بإدارة المستعمرات؛ حيث كانت المستعمرات توفر الدعم المادى والظروف المناسبة للأنثروبولوجيين لإجراء بحوثهم فى المناطق الإفريقية. وفى المقابل كانت هناك اتهامات للأنثروبولوجيين تتمثل فى ضلوعهم بتقديم الدعم المعرفى لحكام المستعمرات بما يمكنهم من إحكام السيطرة على الشعوب الإفريقية [٩].

وهنا نلاحظ أن أحمد أبوزيد كان واعيًا بالفروق بين السياق الاستعمارى للبحث الأنثروبولوجى وسياق التحرر الوطنى فى حقبة ما بعد الاستعمار، ولهذا اتخذ موقفًا مغايرًا لتحفظات الذين تعلم الأنثروبولوجيا على يديهم، معتبرًا أن ضميره العلمى والتزامه الوطنى يمليان عليه أن يضع البحث الأنثروبولوجى فى خدمة قضايا التنمية والتحديث فى ذلك الوقت؛ ولهذا كان حريصًا على أن توفر دراسته عن الثأر إطارًا جيدًا لتحسين السياسات الاجتماعية فى مواجهة ظاهرة الثأر. مع الأخذ فى الاعتبار أن دراسة الثأر لم تكن بطلب مباشر من الحكومة المصرية وإنما كانت بمبادرة علمية منه وبدعم مادى من المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية. وهنا يتعين الإشارة إلى ما كان يقوم به هذا المركز كأول مركز فكر Think tank من جهد متميز فى تطوير البحث الاجتماعى وتوجيه نتائجه إلى الجمهور وصناع السياسات بحرية كاملة ودون أى قيود.

ومن المهم الإشارة أيضًا إلى أن تقاليد البحث التى يقرها هذا المركز فى الستينيات من القرن الماضى وكذلك التقاليد المنهجية التى يؤمن بها أبوزيد فى ذلك الوقت لم تكن تسمح للباحثين بأن يقدموا للجهات الحكومية معلومات شخصية عن المبحوثين من مرتكبى حوادث العنف والثأر أو ضحايا تلك الحوادث. ولم يكن هدف الدراسة تبرير سياسات الحكومة فى التصدى لهذه الظاهرة، بل على العكس من ذلك فقد وجه أبوزيد أعنف نقد علمى لسياسات الحكومة الفاشلة فى فهم الثأر وأساليب التعامل الأمنى والقانونى القاصرة فى التصدى له. ولكل هذه الأسباب كان أبو زيد على قناعة تامة بأن الانتفاع العملى بنتائج هذه الدراسة لمكافحة ظاهرة الثأر سوف يعود بالفائدة على ثلاثة أطراف أساسية، وهى الحكومة وسياساتها فى التنمية وتمكينها من تفعيل مبدأ سيادة القانون فى دولة مدنية، وينعكس التوظيف العملى لنتائج الدراسة إيجابًا أيضًا على حياة المبحوثين البائسة والتى تعد خارج التاريخ؛ حيث يمكن أن يساهم ذلك فى تغيير نوعية حياتهم للعيش الكريم فى أمان، وكان أبو زيد على قناعة أيضًا بأن البحث الأنثروبولوجى سوف يستفيد من هذا التوظيف العملى لبحوثه بتطوير معرفته وأدواته وقدرات باحثيه فى إطار خدمة التنمية وحل المشكلات المستعصية إلى جانب التراكم المعرفى الذى يفيد العلم نظريًا ومنهجيًا. هذا موقف علمى يتمتع بمصداقية كبيرة فى بناء علاقة جيدة بين العلم والسياسة تصب فى صالح المجتمع. والمحصلة النهائية التى يمكن أن

نستخلص في النهاية أن دراسة الثأر كانت مجالًا عبّر فيه أحمد أبو زيد عن إدراك عميق للجدل الـذي كان معاصرًا له فيما يتعلق بالأنثروبولوجيـا النقدية وعن تفاعله الخلّاق مع قضاياها. وكانت دراسـة الثـأر أيضًا مجالًا أخلص فيه أحمد أبوزيد للأنثروبولوجيا التـي أحبها وعمل بها وللمبحوثين الذين وثقوا به وللوطن الذي ينتمي إليه ويتطلع إلى نهضته وتقدمه.

الهوامش

(١) أحمد أبو زيد، الثأر، دراسة أنثروبولوجية بإحدى قرى الصعيد، منشورات المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة، دار المعارف بمصر، ١٩٦٥.

(٢) انظر المزيد حول محاولات توغل الحركة الإسلامية داخل منظومة القضاء البدوي في:

سعيد المصري، الشرع يحكم في البادية، دراسة حول أسلمة القضاء البدوي بين قبائل أولاد علي بمطروح، سلسلة الأوراق البحثية، القاهرة، مركز المعلومات ودعم اتخاذ القرار، ع٥، ٢٠١٠.

(٣) انظر المزيد حول الجدل النقدي الذي كان مثارًا في ستينيات القرن الماضي عن أخلاقيات البحث الأنثروبولوجي في:

سـعيد المصري، الأنثروبولوجيا النقدية والتحولات النظرية والمنهجية، رسـالة ماجستير بإشراف محمد الجوهري، مودعة في كلية الآداب، قسم الاجتماع بجامعة القاهرة، ١٩٩٢.

(٤) نفس المرجع، الفصل الثاني.





محمد شـبانة

الطَّبْلُ البَلَدِيُّ حِرْفَةٌ وَفَنٌّ

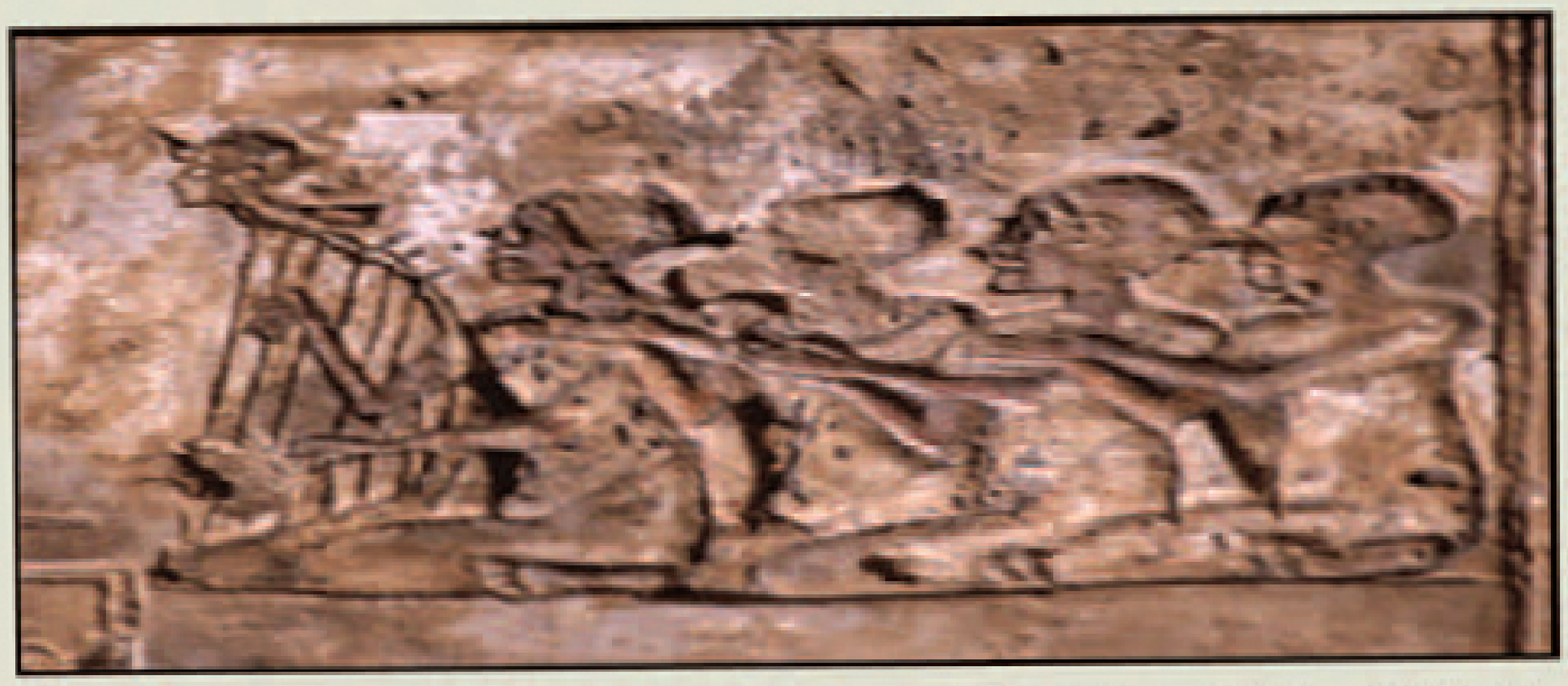
مقدمة

شـكّلت الآلات الموسـيقية مظهـرًا مهمًا من مظاهـر الحياة لدى المصريـين على امتداد تاريخهم القديم والحديث، وهو ما جعلهم يسـجلون هذه الآلات على جدران المعابد، وهم يسـتخدمونها فى طقوسـهم الدينية وكذلك فى مناسـباتهم الدنيوية، ولعـل مجموعة الآلات الموسـيقية الموجودة فى المتحف المصرى خير شاهد على اهتمام المصريين القدماء بهذه الآلات وصقل هيئتها وتنوع فصائلها، فقد اشـتملت هذه المجموعة على آلات الإيقاع، وآلات النفخ، والآلات الوترية.

وقد استفادت الحضارة الغربية من التقدم الذى أنجزته الحضارة المصرية القديمة وبنت عليـه وأضافت له، وهو ما نشـهده فى آلـة الهارب ذات الجذور الفرعونيـة والتى نالت من الاهتمام فى الشـكل والمضمون ما جعلها جديرة بأن تكون ضمن آلات الأوركسـترا السيمفونى الغربى، وكذلك آلة الفيولين (الكمان) والتى تشـير الكثير من الدراسـات إلى أن أصلها هو آلة الربابة التى انتقلت إلى أوروبا عبر الأندلس.



فرقة موسيقية من عصر الدولة الوسطى صورة رقم (١)



عازفو آلة الهارب المكفوفين صورة رقم (٢)

وتعد الآلات الموسيقية الشعبية المصرية فى وقتنا الراهن مظهرًا من مظاهر التعبير عن الهوية الثقافية المصرية، سواء فى هيئتها المادية، وما يرتبط بها من نشاط حرفى يتمثل فى إنتاج هذه الآلات وما يلزمه من خامات وأدوات ومهارات لابد من توافرها لدى الحرفى الذى يقوم على هذا العمل، أو فيما يتعلق بالجانب الفنى الموسيقى وما تسهم به هذه الآلات فى مجال الأداء الموسيقى.

وعلى الرغم من اهتمام الكثير من الدراسات بهذه الآلات سواء من الناحية التاريخية أو الفنية، إلا أنها لم تتعرض لجانب صناعة هذه الآلات، وهو ما يشكل عبئًا، بل مسئولية على من يتصدى للبحث فى هذا الجانب، ويتحتم علينا التنبيه إلى ضرورة الاهتمام بهذا النوع من البحوث، لما يرتجى من ورائها من نفع يعود على الحياة الفنية والاقتصادية فى آن واحد، إذ من شأن الارتقاء بهذه الآلات أن يضمن لها البقاء ضمن منظومة الأداء الموسيقى فى مواجهة حالات الإزاحة التى تتعرض لها من قبل الآلات الغربية والكهربائية، وهو ما يؤثر سلبًا فى هوية الموسيقى المصرية التى تستمد من طبيعة هذه الآلات، كما أن الاهتمام بتحديث هذه الآلات وإدخالها فى منظومة الصناعة من شأنه أن يضمن لها رواجًا سواء على المستوى المحلى أو المستوى العالمى.

ويحتاج ذلك إلى دراسات ميدانية متعمقة للتعرف على هذه الآلات فى مناطق انتشارها والأنشطة الفنية والإنسانية المتنوعة التى تدخل فى نطاقها، وكذلك عملية صناعتها والقائمين على هذه الصناعة وما يقابلهم من صعوبات فى نواح متعددة منها ما يرتبط بالخامات التى تصنع منها أو الأدوات المستخدمة فى صنعها، أو تنمية مهارة صانعيها والعازفين عليها، أو فيما يتعلق كذلك بترويج هذه الآلات وبيعها، وذلك بقصد تحقيق الأهداف السالف ذكرها.

ونعرض فى البحث لصناعة الطبل البلدى والخطوات المتبعة فى ذلك وكذلك الخامات المستخدمة، إضافة للأنشطة الفنية والتكوينات الآلية التى يدخل فى نطاقها.

تصنيف الآلات الإيقاعية:

أولت الدراسات الموسيقية اهتمامًا كبيرًا بعملية تصنيف الآلات الموسيقية، ويعد الباحث البلجيكى Victor Mahillon أول من وضع قاعدة تقسيم مجموعات الآلات الموسيقية طبقًا

لكيفيـة إصدار الصوت، وليس حسـب طريقة العـزف أو الخامة، وكان هـذا الباحث مديرًا لمعهف الكونسرفتوار فى بروكسل، وقد قدم هذا التقسيم عام ١٨٨٨، وأصبح قاعدة لتصنيف الآلات الموسـيقية، حتى بعد تنقيحه من خلال الباحثين هورن بوسـتيل Erich Moritz Hornbostel وكورت زاكس Curt Sachs عام ١٩١٤.

ويرى البعض أن هذا التصنيف- المعترف به دوليًا والمسـتخدم حتى الآن باعتباره الأساس الذى تبنى عليه مناهج البحث فى مجال علم الآلات- أسـهم فى تطور علم الآلات الموسـيقية إضافـة لعوامل أخرى منهـا تطور علم الصوت وأجهزة القياسـات لعناصره المختلفة، وكذلك التطور الهائل الذى لحق بأجهزة التسـجيل السـمعى والمرئى، والإمكانـات الضخمة لأجهزة الكمبيوتر المستخدمة فى هذا المجال.

وقد احتلت الآلات الإيقاعية قسـمين من الأقسـام الخمسة الرئيسية التى ضمها تصنيف بوسـتيل- زاكس؛ حيث جاءت فى قسـم الآلات المصوّتة بذاتها «Idiophones»، وقسم آلات الرق- الغشـاء الجلدى «membranophnes»، وهو القسـم الذى تندرج آلة الطبل البلدى فى نطاقه.

أ- الآلات الإيقاعية المصوّتة بذاتها:

من الآلات الإيقاعية الشـعبية المصرية التى تندرج تحـت تصنيف الآلات المصوّتة بذاتها «Idiophones»، الصاجات صورة رقم ٣، ٤ وهى من الآلات التى تشـارك بشـكل أسـاسى فى مواكب الموالد وزفة خلفاء الطرق الصوفية.



الكاسات فى مواكب الموالد صورة رقم (٣)



الكاسات فى مواكب الموالد صورة رقم (٤)

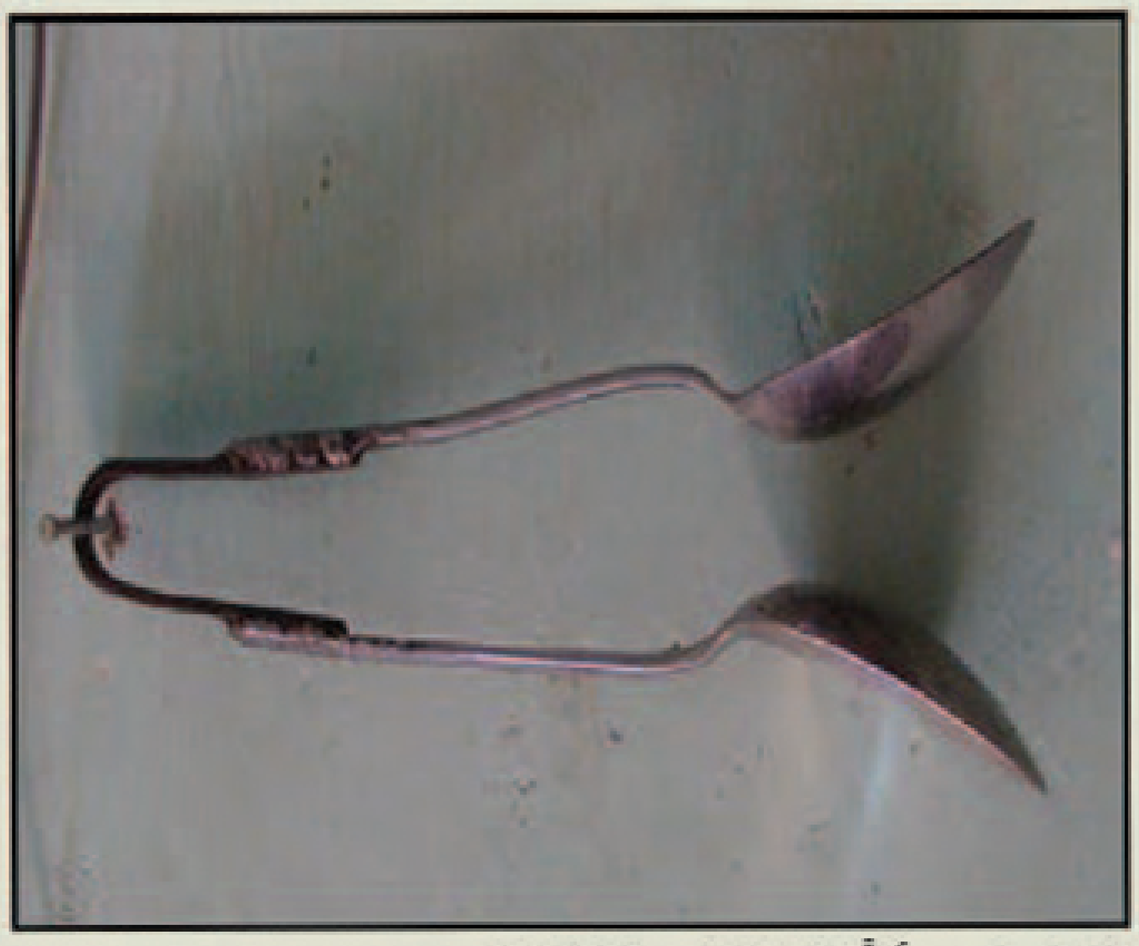
ومن الآلات الإيقاعية الشعبية المصرية المصوّتة بذاتها أيضًا «التوره»، وهى تصاحب أيضًا الغناء والإنشاد الدينى صورة رقم ٥.



عازف على التوره صورة رقم (٥)

كذلك نجد (المثلثات)، و(الملاعــق)، والتى يطلق عليها أيضًا مراكش، وهى تصاحب أغانى الضمة والسمسمية فى منطقة القنال صورة رقم ٦.

ومــما يجدر ذكره فى هذا الســياق آلة (الكبكب) فى واحة ســيوة، وهى من الآلات التى اندثرت أو كادت صورة رقم٧، ٨.



الملاعق وتسمى أيضًا (مراكش) صورة رقم (٦)



الكبكب من واحة سيوة صورة رقم (٧)



عازف على آلة الكبكب من واحة سيوة صورة رقم (٨)

ب- الآلات الإيقاعية ذات الغشاء أو الرق الجلدى «Mempraphone»:

يندرج تحت هذا القسم كم كبير من الآلات يمكن تقسيمها إلى فصيلتين أساسيتين، وذلك على النحو التالى:

- **الفصيلــة الأولى (ذات الرق الواحد):** هى آلات يشــد الرق الجلدى على إحدى فتحتيها فقط، بينما تترك الأخرى مفتوحة، ومن هذه الآلات (الدربكة والرق والدف والمزهر)، وهناك آلات مغلقة من الجهة المقابلة للرق مثل: طبل البازة والنقرزان والنقارة.



آلات الإيقاع ذات الرق الجلدى صورة رقم (٩)

ـ الفصيلة الثانية (ذات الوجهين من الرق):

هى آلات يشـد الرق الجلدى على وجهيها مثـل (الطبل البلدى أو طبل المزمار، والطبل الكبير والطبل السيوى)، وسوف نعرض كما أشرنا سلفًا لآلة الطبل البلدى كنموذج لهذا النوع مـن الآلات، مـع التركيز على عملية صناعة هذه الآلـة، فى محاولة لإلقاء الضوء على العناصر الآتية:



الطبل البلدى (طبل المزمار- الطبل الصعيدى) صورة رقم (١٠)

ـ مناطق انتشار الطبل البلدى:

تقع آلة الطبل البلدى ضمن منظومة الآلات الإيقاعية الشعبية المصرية، والتى تتسم بثرائها وتنوعها على امتداد المعمور المصرى؛ حيث ينتشر هذا النوع من الطبل انتشارًا كبيرًا فى مناطق كثيرة من مصر سواء فى الصعيد أو الدلتا، ويتخذ الطبل البلدى أسماء متعددة ومقاسات مختلفة، منها الطبل البلدى وطبل المزمار والبلدى الفلاحى، والطبل الصعيدى، ويتمثل الاختلاف بين الطبل الفلاحى والطبل الصعيدى فى استخدام سيور الجلد فى تثبيت الرق الجلدى فى الطبل الصعيدى، بينما تستخدم الخيوط لعمل ذلك فى الطبل الفلاحى، وتكاد طريقة الصناعة أن تتشابه بينهما.

ـ الأدوات والخامات المستخدمة فى عمل الطبل البلدى:

يستخدم صانع الطبل البلدى أدوات وعِدَد بدائية يستعين بها على إنجاز عمله، وهى عبارة عن شاكوش ومنشار وأمواس حلاقة ومقص، ومفك، وبلاستيك لاصق وخيوط للربط (كما هو موضح بالصورة)، كما يستخدم خامات بيئية فى عمل الآلة منها الخشب والجلد والجريد.



العِدَد والأدوات المستخدمة صورة رقم (١١)

ـ مراحل عمل الطبل البلدى:

تأخذ عملية صنع الطبل البلدى مراحل متعددة، أولها عمل العلبة الخشبية ويقوم بذلك غالبًا النجار تحت إشراف الصانع؛ حيث يستخدم إطارين من خشب الغربال يلف عليهما إطارًا من خشب (الأبلكاش)، ثم يقوم الصانع بدهان هذه العلبة بطلاء (اللاكيه)، وغالبًا ما يكون باللون البنى، ويكون قطر العلبة فى حدود ٣٥سم فى حين يكون عمقها حوالى ٢٩سم،

وتتوافر إطارات الغربال المستخدمة فى عمل العلبة فى القاهرة فى منطقة باب الخلق، وكذلك فى مدينة طهطا بمحافظة سوهاج.

تأتى بعد ذلك عملية تجهيز الجلد الذى يستخدم للشد على وجهى العلبة، وذلك بغمره فى الماء (نقعه) حتى يكون رخوًا ولينًا وهو ما يساعد فى عملية الشد، ويكون غالبًا من جلد الماعز، ويجب ألا يكون مدبوغًا بالملح.

يقوم الصانع بلف قطع من القماش على إطار من الخشب طوله حوالى ٢سم، ولكن يكون أقل سمكًا من إطار العلبة يسمى (بتيه)، ثم يلف فوقه رباطًا من البلاستيك اللاصق (شيكرتون) للتثبيت، يلى ذلك وضع قطعة الجلد فوق هذا الإطار (البتيه)، ثم يثبت الجلد من أعلى الإطار بوضع قطعة من الجريد القابل للاستدارة ويسمى (جنو)، ثم يقوم الصانع بشد الجلد مستخدمًا أسنانه لضمان ضغط الجنو على البتيه والتفاف الجلد على الإطار الخشبى.

يجهز الرق الجلدى الثانى بالطريقة ذاتها، ثم يقوم الصانع بتثبيت الرقين على قحتى العلبة وذلك باستخدام حبل يشد فوق الرقين فى خطوط مائلة، وذلك لتحريك الرق الجلدى حتى يستقر فى الوضع المطلوب، ثم يقوم الصانع بتثبيت الرقين باستخدام أربطة من الجلد تشد على الإطار الخارجى للعلبة، وتكون على شكل مثلثات، بعد ذلك يقوم الصانع بتعزيم العلبة برباط من الجلد يخلل الأربطة المثلثة لزيادة المتانة وإعطاء شكل جمالى للعلبة، بعد عملية التثبيت يقوم الصانع بإزالة الزوائد الجلدية الموجودة على حواف الرقين الجلديين (عملية التطهير)، وذلك باستخدام (موسى حلاقة)، بعد ذلك يقوم بتثبت الحزام وذلك بخياطته فى الحلقتين الموجودتين على جانبى العلبة الخشبية.



مرحلة تجهيز جلد الماعز بنقعه فى الماء صورة رقم (١٢)



تجهيز الإطار الخارجى لشد الرق الجلدى صورة رقم (١٣)



لف الإطار الخارجي (البتية) بالقماش وشرائط البلاستيك اللاصق صورة رقم (١٥)



ضبط قياس الإطار الخارجي على العلبة صورة رقم (١٤)





تركيب الجلد على الإطار الخارجي وقص الزوائد الجلدية صور رقم (١٧،١٦)





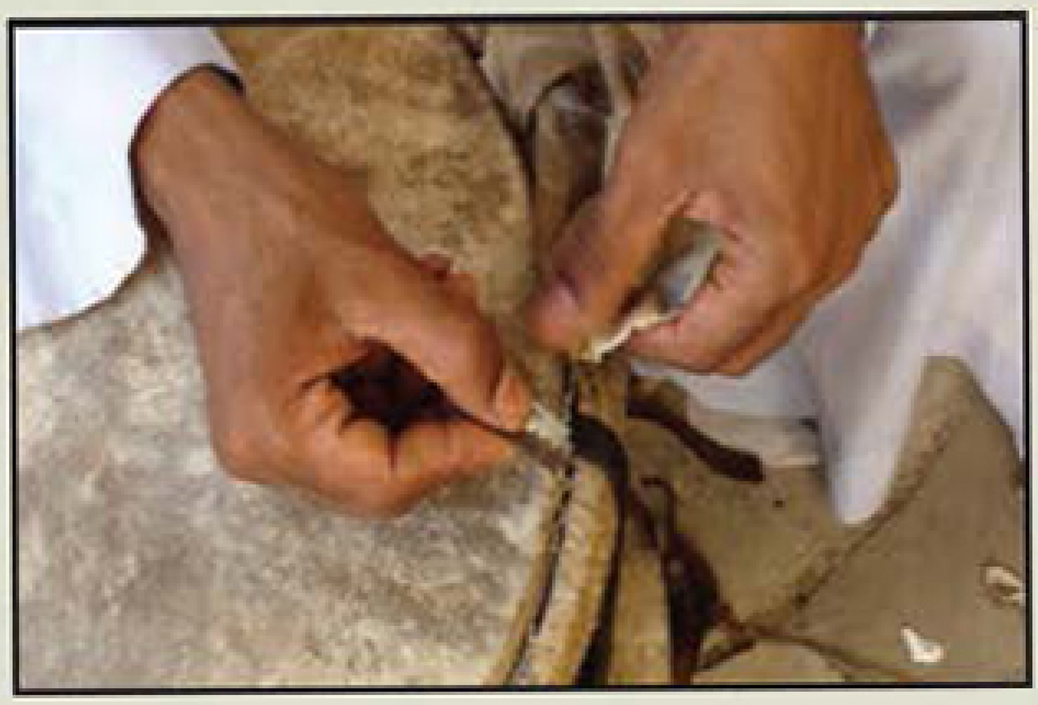
تثبيت الجلد على الإطار بواسطة الجريد صور رقم (١٩،١٨)



تثبيت الرق الجلدى بشد السيور الجلدية حول العلبة صورة رقم (٢١)



ضبط الرق الجلدى على وجهى العلبة باستخدام الخيط صورة رقم (٢٠)



تثبيت الرق الجلدى على وجهى العلبة بإدخال السيور خلاله صورة رقم (٢٢)



عملية إزالة الزوائد الجلدية من على وجهى العلبة (التطهير) صورة رقم (٢٣،٢٤)



الطبل البلدى (الصعيدى) بعد الانتهاء من صنعه صورة رقم (٢٥)



حينئـذ يكون الصانع قد انتهى من عملية صنـع الطبلة، ولكن يلزم توافر أدوات أخرى يستخدمها العازف فى الطرق على الرقين الجلديين، وهو ما يعرف بـ (الزقلة)، وهى عصا خشبية ينتهى أحد طرفيها بانحناءة بسـيطة، ويوقع بها (الدُم) الضغط القوى، فى حين يستخدم عصا رقيقة من الجريد يسمى (الشبر) لعزف الضغط الضعيف أو ما يعرف بـ (التك).

ـ طريقة العزف على الطبل البلدى:

يحمل العازف الآلة مُعلقة بحزام يتدلى من كتفه الأيسر، وتكون طريقة العزف على الآلة بالـضرب عليهـا بزوج من العصى، أحدهما غليظة تسـمى (الزخمة) ويمسـكها العازف بيده اليمنى لطرق الرق العلوى، وينتج عنها الضغوط القوية الأساسـية وهى ما يعرف بـ (الدُم)- بضم الدال- بينما تطرق اليد اليسرى للعازف الرق الأسفل بعصا طويلة من الخيزران تسمى (الشبر)، وتخصص للزخرفة الإيقاعية والضغوط الخفيفة أو ما يعرف بـ (التك).



أحمد السيد أحد عازفى ومصنعى آلة الطبل البلدى (الصعيدى) صورة رقم (٢٥)

- التكوينات الآلية التى يدخل ضمنها الطبل البلدى:

تدخـل آلة الطبل البلـدى (الصعيدى) ضمـن تكوينات آلية (فرق موسـيقية) متعددة تصاحب الأنشطة الفنية والمناسبات الاجتماعية، ومن هذه التكوينات نذكر:

- فرقة المزمار البلدى:

هو تكوين آلى يضم غالبًا ثلاثة مزامير، تصاحبها غالبًا آلتان من الطبل البلدى تقوم إحداها بدور العازف الرئيسى وهو ما يعرف بـ «الريس»، والأخرى بدور العازف المساعد أو المصاحب وهو ما يعرف بـ «التبيع»، وفى حالة وجود آلة طبل بلدى واحدة تكون آلة النقرزان مصاحبة لها.

وتصاحب فرق الطبل البلدى والمزمار ترقيص الخيل فى الأفراح، وفى المهرجانات التى تهتم بسباقات الخيول، كما تشارك كذلك فى مصاحبة ألعاب التحطيب التى تنتشر فى صعيد مصر.



فرقة المزمار البلدى صورة رقم (٢٦)

وقد تشـــارك آلة الطبل البلدى أيضا ضمن تكوين مـــع آلة المزمار، وذلك لإضفاء جوّ من البهجة والفرح على العروسين وأقاربهم أثناء شراء الشبكة فى أسواق الذهب (الصاغة).

مخاطر ومشكلات يعانيها صناع الطبل البلدى:

من المتابعة والملاحظة الدقيقة لصانعى آلة الطبل البلدى يلاحظ وجود مخاطر ومشكلات تواجه العاملين فى هذا المجال، وهى مشكلات تواجه كذلك جل عناصر التراث غير المادى، وهو ما يمكن أن نورده فى النقاط الآتية:

- **نظـــرة المجتمع:** حيث لا يزال المجتمع يبدى نظرة دونية تجاه هذه الحرف والقائمين عليها، وهو ما يلقى بظلال قاتمة على مســـتقبل هذه الحرف؛ حيث يعزف القائمون عليها عن نقل معارفهم وخبراتهم المهنية إلى ذويهم، أملاً فى تحولهم إلى مهن أخرى تنال احترام المجتمع أو عدم احتقاره لها على الأرجح.

- **المد الدينى:** وقد ألقى بظلال ســـلبية على ممارســـة الموســـيقى والغناء؛ حيث اعتزل البعـــض ممارســـة الفن إصغاء للمقولات التى ترى حرمة ممارســـة الموســـيقى والغناء، كذلك يذهـــب البعض من ممارسى هذه المهـــن إلى ضرورة وحتمية اعتزال ممارســـة الفن بعد أداء شعيرة الحج أو الوصول إلى مرحلة سِنّية معينة تتسم بالوقار.

- سـيادة نمط الإنتاج المتطور تكنولوجيًا والمصنّع فى بلاد أجنبية كالصين، على سبيل المثال؛ حيث نشـاهد حضورًا لآلات الطبول المسـتوردة فى مواكب الطـرق الصوفية وموالد الأولياء، وهكذا يتحول المنتج (الحِرَفى) إلى متلقٍ أو مسـتهلك للمنتج الموجود فى الأسواق، والذى يوفر له مزايا نوعية تتمثل فى توفر المنتج وكذلك جودته، ورخص سعره.

- عـدم توافر الخامات اللازمة والمُعدّة خصيصًـا لعمل هذه الآلات؛ حيث لا تتوافر هذه الخامـات ولا القائمـون على تجهيزها إلا فى أماكن قليلة ومتباعدة، كما أشـار الصناع، ومما لا شك فيه أن توفير خامات جيدة، واستخدام أدوات متطورة، وتصميمات لأشكال وأحجام هذه الآلات بمـا يضمن جودة الصوت الموسـيقى الناتج عنها وفق معايير وقياسـات معتمدة، مع الحفاظ على الطابع الثقافى لهذه الآلات بوصفها معبرة عن هوية ثقافية لها جذورها التاريخية العميقة والمتميزة، من شـأنه الارتقاء بمنظومة الإبداع الموسـيقى الشـعبى بل التقليدى فى مجمله تأليفًا وأداءً.

- إمكانية تعرض الصانع للمخاطر المهنية والصحية؛ حيث يسـتخدم الصنّاع أدوات حادة مثـل أمواس الحلاقة، وذلك لإزالة الزوائد الجلديـة الموجودة على حواف الرق الجلدى، وهو ما من شـأنه الإصابة بالجروح نتيجة استخدام أدوات من هذا القبيل. كما قد يتعرض الصانع لمخاطر صحية نتيجة اسـتخدام جلود لا تخضع لعملية الدباغة أو التعقيم، وهو ما من شأنه إمكانية وجود ميكروبات قد تصيب الصانع.

هـذه بعض الصعوبات والمخاطر التى قد تواجه صانع آلة الطبل البلدى، وهى صعوبات ومخاطر تواجه أيضًا كل صنّاع الآلات الموسـيقية الشـعبية، وهو ما يدعونا إلى ضرورة وجود مؤسسـة بحثية ترعى صناعة آلات الموسـيقى الشـعبية؛ حيث توفر مجالاً لنمو هذه الآلات واسـتمرارها بصفتها منتجًا ماديًا يحقق عائـدًا اقتصاديًا، ويخلق فرص عمل متميزة للعاملين فى هـذا المجـال، وذلك وفق رؤية علمية تعتمد قواعد علم الصوت، وهو ما لن يتحقق إلا فى وجود مؤسسات علمية وثقافية واقتصادية ترعى صناعة الآلة الموسيقية الشعبية المصرية- بل والآلة الموسـيقية التقليدية كذلك-، وذلك ما من شأنه تطور الموسيقى المصرية عمومًا، ونشير فى هذا الصدد إلى الدور والأثر الكبيرين الذى لعبه تطور صناعة الآلات الموسـيقية فى أوروبا نتيجة للثورة الصناعية فى تطور حركتها الموسيقية.

وإذا كنا نطمح بحق إلى رُقى آلاتنا الموسيقية الشعبية وتطويرها، فإن هذا التطوير يجب أن يعتمد على معرفة كيف تطور الفكر الإنسانى بالآلة الموسيقية وألوانها النغمية (الصوتية)؛ بحيث يستطيع الملحن أو المؤلف الموسيقى أن يعبر عن ما يريد من خلال إبداعاته الموسيقية، ولـن يتـأتى هذا التطوير إلا من خلال حوارات ونقاشـات وتجارب بين المؤلف الموسـيقى أو الملحن والصانع والعازف، وهو ما يستلزم بالضرورة وجود أساليب للكتابة الموسيقية والعزف على هذه الآلات، تراعى خصوصية الموسـيقى الشـعبية المصرية، وتعمل عـلى إبراز هويتها الثقافية والموسيقية.

إن تحقيق ما نرجوه يستلزم خطوات ضرورية تتلخص فى:

- حث النقابات الفنية مثل نقابة المهن الموسيقية، ونقابة المبدعين الشعبيين، والجمعيات ومؤسسات المجتمع المدنى وثيقة الصلة، بتبنى ممارسى حرفة صناعة الآلات الموسيقية، والفنانين الشعبيين المجيدين من المغنين والعازفين باعتبارهم كنوزًا بشرية يجب الحفاظ عليها، وذلك برعايتها صحيًا واجتماعيًا، وجمع وتوثيق وحفظ ونشر ما لديهم من معارف وخبرات مهنية وفنية.

- حث الإعلام بوسائله ووسائطه المختلفة على تبنى دور فاعل فى الإعلاء من قيمة الثقافة الشعبية عمومًا، والإبداع الفنى خصوصًا.

- دعوة المؤسسات الثقافية الرسمية للقيام بدورها فى تقديم الإبداع الفنى الشعبى، سواء فى صورته الأصلية، أو إعادة إنتاجه وفق مقتضيات العرض الجماهيرى، مع مراعاة التقاليد التى تفرضها ممارسة هذه الفنون.

المصادر والمراجع:

أولاً ـ المصادر:

١- (الصنّاع والعازفون):

- خلف خليلأحمد خليل جهينة غربية ربع حمام الدين- ش العاشر من رمضان- سوهاج- عازف وصانع طبل بلدى وبقرزان وطبل بازة

-أحمد السيد عازف وصانع طبل بلدى وطبلة بازة- كوم إدريس- الطليحات مركز جهينة سوهاج.

٢- الجامعون الميدانيون:

-علاء حسب الله

- محمد شبانة.

٣- الأرشيف القومى للمأثورات الشعبية، القاهرة.

ثانيًا ـ المراجع:

- جهاد داود: «دراسة تطبيقية فى علم الآلات الموسيقية»، مجلة الفنون الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ع رقم
-عصام الملاح: «الموسيقى العمانية التقليدية وعلم الموسيقى»، مطبوعات مركز عمان للموسيقى التقليدية، مسقط، ١٩٩٧.
- محمد السيد شبانة: «ملامح التغير فى بعض آلات الموسيقى الشعبية المصرية»، مجلة الفنون الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ع رقم ٧٩ - ٨٠ يوليو وديسمبر ٢٠٠٨.



محمد حسن عبد الحافظ

سَرْدِيَّة الحَرْب فِي السِّيْرَة الهِلَالِيَّة



بعد سقوط أول القتلى فى السيرة الهلالية، بأول رمية رمح يرميها «أبو زيد»: الشيخ صالح؛ رجل العلم- الدين الفاسد؛ يدخل «أبو زيد» مجال «الحرب» من باب «اللعب» الذكورى الجماعى الذى يمكن عدّه طقسًا من طقوس الانتقال (انفصال اليافع عن أمه، وانضمامه الكامل إلى عالم الذكور)[1]، وإن كان «سلامه- بركات» قد ظل على علاقة متراوحة بأمه إلى نهاية رحلتها إلى من نجد إلى بلاد العلامات؛ على نحو ما تعكسه سلسلة المعارك بين بنى عقيل وبنى هلال بعد عودة «خضره» إلى نجد:

• كانت دى عاده عند الزَحَالِين
من زمان وبْيعْرِفُوْهَا
يجمعو الشباب دول يا سامعين
على الحرب ويْعَلِّمُوْهَا
• من اليوم صدرت تعليمات
من فاضل ملك البلادى
وقال للعب نُنْصُبْ لِى ساحات
أنظر واشوف الولادى

يتمعن شاعر السيرة[2]- بوصفه راويًا كلى الحضور أو الإحاطة [3]- فى وصف مشهد اللعب- الحرب عبر نص ميتا- سردى موجه إلى الجمهور المباشر:

نَصَبْ لِعْبْ يُقَال له فى زمانهم لِعْبِ البِرْجَاسْ.. لِعْبِ البِرْجَاسْ ده يحضره شباب من بنى زَحْلَانْ ويتسابق على الخيل، ولكن كل منهم يبقى معاه جريده، مش السيف؛ جريده، وهو على الفرس ويتسابق مع فارس زَيّه.. اتنين يطيرو وَرَا بعض.. اللى يقدم ييجى جمب التانى،

ويقـدر يعنى، بحرفنته كدا، يرفـع العِمّه من على دْمَاغُه.. يبقى انهـزم الفارس.. دى عادة لِعْبِ البِرْجَاسْ ده، فآمر الملك فاضل، كتدريب للشباب يعنى واستعداد.. صلو على النبى..»[٤]

يرسـم النص موجزًا سرديًّا لقواعد الحرب، فى إطار لعبة البرجاس، بقطع النظر عن أدواتها (سـيف- جريـدة)، فكما أنه لن يكون للعبة نفسـها أى معنى مـن دون قواعد، فلن يُعرف معنى الحرب إلا فى سـياق نظام من القواعد المعترف بها والملتزم بها من قبل الجماعة. لو لم توجـد قواعد، فلن يكـون ثمة لعبة. وأى تعديل، مهما تناهى صغـره، فى قاعدة واحدة، فإنه يغـير طبيعة اللعبة، وكذلك أية معركة، أو مواجهة، لا تتفق مع القواعد، لن تنتمى حينئذ إلى الحرب. يشير النص، إذًا، إلى حقيقة امتزاج علامات الحرب بعلامات اللعب[٥]، فمنذ أن وجّدت الكلمات المعبرة عن العراك واللعب، أُغرم الناس بتسمية الحرب بـ اللعبة، أو بـ رياضة الحرب، وليست العلاقة السيميائية بينهما محض استعارة مجازية، فقد عبّرت اللغات، حيثما وجدت، عـن امتزاجهـما، مذ كان ثمة كلمتا القتـال واللعب، وغالبًا ما امتزجـت الفكرتان، فى ذهنية الإنسان القديم، بصورة تامة[٦].

إن سـائر أنواع العـراك المقيدة بقواعد، إنما تحمل الخصائص الأساسـية للعب بالتحديد والتقييد نفسـيهما، وفى الوسع أن نعد العراك أشد أنواع اللعب توترًا، وأكثرها حيوية، والأكثر إنسانية وطوطمية، فصغار الكلاب والصبية كل يتعارك «للتسلية» فى إطار قواعد تحدد درجة العنف المسموح به، بالرغم من أن حدود العنف المباح لا تتوقف، بالضرورة، عند تقيؤ الدم، أو حتى عند القتل. إن القتال، بوصفه وظيفة حضارية، يفترض مسـبقًا وجود قواعد وحدود، وعادة ما يتطلب، إلى حد ما، الإقرار بما له من خصيصة اللعب، وليس فى الوسع الحديث عن الحرب، بوصفه وظيفة حضارية، إلا إن كانت قد شـنت فى نطاق يعد فيه الأفراد المتحاربون بعضهم البعض متساوين، أو خصومًا ذوى حقوق متساوية. بمعنى آخر، إن الوظيفة الحضارية للحرب مرهونة بتوافر خصيصة اللعب، وينقلب الأمر رأسًا على عقب إن شنت الحرب خارج نطاق المسـاواة البشرية، كأن تشـن جماعة الحـرب ضد جماعة لا تُعـدّ، فى نظرها، كائنات بشرية. ومن ثم، فهم محرمون من الحقوق الإنسانية كافة»[٧].

يرسـم المؤدى عنتر رضـوان[٨] فى مطلع روايتـه لـرحلة التغريبة ملامح الشـخصيات من منظور علاقتهم بالحرب؛ حيث تقوم كل شـخصية بتحديد دورها فى هذه المرحلة المصطرعة والمتأججة من الهلالية. وحسـب الاعتقاد السردى لدى المؤدى، لم يكن حسن بن سرحان مقرًا باستحقاق القبائل لاقتحام تونس التى يحميها الزناتى خليفة، وكان معارضًا لعمليات التخريب والنهب، بدءًا من «جنابن- بساتين» تونس التى تورطت فيها العرب الجرارة، بلغ قوامها أربع تسـاعين ألوف (أى إن قوام كل قبيلة من القبائل الأربع تسـعون ألفًا)، وظل صوت حسن فى أحداث التغريبة ممثلاً لاستراتيجية الانسحاب من تونس، بعد سلاسل من المعارك والحروب:

حسنى جاد[٩] :

حسن عيقول:

يا بوزيد بِيْنَا نرحلو مِ الغَرْبْ (تونس)

حمْلي ثقل مَالْ دَشّ العَضَا والغَرْبْ (الظَهْر)
لاَحْسَنْ يقولو الهلايل سابو وَطْنُهُمْ ماتو غَرْبْ (أغراب)
أبوزيد يقول طَوِّلْ بالك دا الغَرْبْ طَابْ لِيْنَا (طاب لنا)
وبُكْرَه من الليل ديدي تْخَبْطْ طَابْ لِيْنَا (طبلنا)
وديابْ وَرَا البِلّ ما بُكْرَه بِيْدِيْ لينا
بِقْتِلْ خليفه لينا وِيْعَشّي نِسْرَهَا والغَرْبْ[10] (والغربان)

يمثل «حسن ابن سرحان»، حسب رواية عز الدين وغيره من المؤدين، الحس المدني في الحكم والنظر إلى الصراع على الغرب، فعندما حطّت القبائل في «الجنابن»، وهي نسق مكاني يمثل (مع أسوار تونس) حدًا بين القبائل الراحلة وتونس؛ وهو الحد الذي يقسم المكان النص للرحلة إلى شقين متغايرين، وتمثل الطريقة التي يفصل بها الحد بين شقي النص خصيصة من الخصائص السردية للسيرة الهلالية، فليس ثمة رحلة في السيرة دون حدود مكتنزة بالرموز والشخصيات والأحداث والموجودات الطبيعية، وهي نفسها حدود فاصلة بين أنساق متغايرة: الأهل والأغراب، العبيد والأسياد [11].

في «جنابن» تونس، قتل «أبو زيد» تسعة وعشرين عبدًا في رحلته الأولى إلى تونس (الريادة). وعندما أطلق خليفة سراحه- بحماية العلام- وعد بالعودة لدفع دِيَتهم المقدّرة بـ تسع تساعين ألف مدرّع، استنادًا إلى تباين الاستعمال المفهومي لـ «المدرع» لدى الطرفين، فالمدرّع يمثل «المال النقدي» عند خليفة، ويمثل المدرّع «الفارس المسلّح» عند «أبو زيد»، بينما يمثل المال في أصله المفهومي لدى الحلف الهلالي؛ الثروة المكوّنة من الإبل والخيل والماشية وأشباهها:

حسني جاد:

خليفه عَمّا يقول:

زند من بني هلال مَتّانَا (ما انداش؛ لم ينثن)
ظَلَقْتْ العبد ابوزيد يديب المال داب لي رْدَالْ مَتّانَا (متينة؛ قوية البنية)
دياب ضربني بحربه دَاتْ في الدِّسْمْ مَتّانَا (متينة؛ متمكنة من جسدي)
ده ضَربني بحَربه قَصّرَتْ عُمْرِيْ
ولا خَالْ ياخد بِالتّارْ ولا عَمْرِي (ولا عم رأى)
ما فَكْرَشِ المَنيه دَات عَلَى عُمْرِيْ
سَلّمْتْ أمري لربي ومُتّانَا [12] (ومت أنا)



انطوت جنابن تونس- في وعي حسن- على علامات دالة على انتساب الجنابن- المكان إلى زُرّاع- سكان مستقرين:

حسنى جاد:

حسـن لِقِى الدنايِن دىَ زَاخْرَه، والتَمِـرْ رامى عَ التِّمِرْ، وُمْصَوّرَه، فَعِـرِفْ دِىّ زَرْعْ نَاسْ سَاكْنَه[١٣].

عنتر رضوان:

• لا تقْرَبُو لَقَرْع تِجْنُوْه
دَنَقّو تِمَارِ المدينَه
هَلْبَتّ لِيْه رجال زَرَعُوه
إذا انْ طَاب مِسْتَرْجِيِنُّه
• كانو العرب شمال ويمين
يا دى العَجَبْ يَا العَجَايِبْ
حسن أبو على أقسم بيمين
لم تِقْرَبُو لَقَرْعْ طَايِبْ
• يوم سَيّبُو البِلّ وِرَخُوْه (أرخوا له القيد؛ أطلقوه)
سَابُو مَلاَقِى مَلاَقِى (جمع ملقة، بستان مزروع بأشجار الفواكه)
البكر يِدَوّرْ ورخُوْه (وراء أخيه)
يِدَوّرْ على امّه مَلاَقِى [١٤] (ما لاقى؛ لا يلقى؛ لا يجد)

ويصوغ شاعر السيرة، بأسلوب الاستدراك، تنافر حس النساء مع النزوع العدوانى الذى عزم عليه أبو زيد، وقلقهن من نتائجه، وإن حملن مستويات من النزوع الانتقامى، على نحو ما يحمله سؤال «عالية» لـ «أبو زيد» حول احتشاد القبائل للرحيل، ويحمله قلق «شيحة» من دلالات داعمة لذلك الحسّ:

عنتر رضوان:

• ياكن عاليه لابوزيد تقول له:
على فين طالعه الركايب؟
اثناشر يوم أتى النجع كله
كبير سن إمرد وشايب
• شيحه اللى قالت يا ابوزيد
يا وليد خضره الشريفه
إركب على دَيْق القيد
شايفه الموت بين عيون خليفه
• قال يا شيحه وبلاش تِقْلاَق
أنا العايبه لم نجيها
بس ندخل جناين سباق
وانا اريّح البلّ فيها [١٥]

تنتمى النزعة العدوانية إلى القوة، كما

تنتمى مشاعر الضغينة والنزعة الانتقامية إلى الضعف، والمرأة- كما يذكرها نيتشه فى سياق ذكره للحرب[١٦]- ذات نزوع إلى الانتقام، وهو أمر مرتبط بضعفها، تمامًا مثل حساسيتها تجاه بؤس الآخرين[١٧].



فى «رحلة خضره»، تستقطب «سعيده» علامات الانتقام، لتقلد بها «سلامه» فى ميدان الحرب، بينما تحاول «خضره» إقناع ابنها بالعدول عن الانتقام من «الشيخ صالح»، والخروج من مؤسسة التعليم، بعد أن تعلم (فى الرحلة) ما يجاوز علم الكتاتيب؛ تعطى «سعيده» لـ «سلامه» دبوسًا (حربة) كانت تدخره، وتطلب منه أن يبقى معه دون إشهار لحظة حاجته للدفاع عن نفسه، ليقتل «سلامه» «الشيخ صالح» (انظر الملحق، النص ١). وبينما ترقب «خضره» وجود «عطوان» من بين فرسان بنى عقيل المغيرين على بنى زحلان، تكتفى بإرشاد ابنها إلى التحوّط منه فى الميدان، دون أن تسرد له تفاصيل اعتدائه عليها قبل ست سنوات؛ حيث تفعل «سعيده» ذلك، لينتقم منه «سلامه»، ويقتله (انظر الملحق، النص ٢، ٣) بالرغم مما يبدو فى رد «أبو زيد» على «شيحه» من اتباعه لأسلوب مرحلى (تكتيكى) للرحلة، يتغيّا الوصول لـ «الجنابن»؛ فإنه ينخذ، على نحو قاطع، إثر بلوغه تلك المرحلة التكتيكية، استراتيجية تنزع إلى اجتياح «الجنابن»، وتحويلها إلى قاعدة عسكرية تجرى فيها صناعة السلاح، وإجراء القرعة، والتخطيط للمعارك، وغزو تونس؛ معتصمًا بقيم «الفروسية العربية»، بحسم:

عنتر رضوان:

• أَبو زِيد أَقسم بِيَمِيْنْ
راجل كِلْمتى تِسْمَعُوْهَا
العرب الكُلّ حاضرين
أَرى بْتُوْنِس انْدَمّرُوْهَا
• نَاوَى عَلَى البسائين
على خَرَابْ الجَنَايِن
إِرْجَالْ على البَلاَ قَادْرِيْن

إِدْرِيْدْ وزُغْبَه ونَايِلْ
ابتدو العرب فى أوّل يوم خراب جناين تونس.. صلو ع النبى
• يكن خَرَبُو جنينه لشعلان
راجل يِقَدْرْ دِيك مع دِىّ
تِسْعَه وتِسْعِينْ فَدَانْ
جابو ثْرُوْسَهَا لِلقَهْوَجِيّه
• خربو جنينه لمذكور
وخزّام شَنَب المِلاَوِىْ
وتِسْعَه وتِسْعِينْ مَقْرُوْنْ
جَابُو ثْرُوْسَهَا لِلْقَهَاوِى
• خربو جنينه دا لِسْبَاقْ (سباق؛ ابن عم خليفة)
عيقول للنيّه طِيْبِى
وعنبه ما طايب وِسَبّاقْ (وسَبّاقْ فى طرح الثمر)
وِعِلْيَالْتَنَا قايله غَرِيْبِى
• خربو جنينه لمعْبَدْ
وصاحب التِّيَابْ القَزِيْزَه
وِتِسْعَه وْتِسْعِينْ مَرْقَدْ (مرفأ؛ مخدع)
رئيس غَرْبْ يَا بُو عَزِيْزَه [١٨]

لكن نموذج قيم «الفروسية العربية» عند «أبو زيد» ليست مطلقة فى «التغريبة»، إذ نجد له كسرًا سيميائيًا فى مجمل الروايات الشفهية، حين يبث الساردون فى الأبطال فصولاً متعددة من قيم الأخلاق، فيتحول النموذج من «الفروسية العربية» إلى «الفروسية الأخلاقية»[١٩]، والأحرى أن النموذج الفروسى للبطل يتراوح بين القيم، تبعًا لإيقاعات رحلته. يتبدى ذلك فى المشاهد السردية التى ترسم احترام «أبو زيد» للبطل الآخر؛ حيث يزور «خليفه»- بوصفه طبيبًا- ليداوى عينه التى خرقها «دياب» بحربته. كما ترسم «أبو زيد» بوصفه شخصية معرضةً للتنكيل من قبل السلطة بسبب احتذائه للقيم الأخلاقية حيال «الحرب»، بعد أن أنهكت قلبه المعارك التى قادها وشارك فى خوضها ودفع إلى تأجيجها بالقيم العربية؛ حيث يقاوم «فكرة الإبادة» التى بثها بعض الساردين ليعكسوها فى سلوك دياب فى مرحلة حكمه فى التغريبة (سلطنة دياب الثانية) وصولاً إلى مرحلة تكوُّن أيتام بنى هلال الذين حمتهم «الجازيه» من «الإبادة»، فينفى دياب أبا زيد، ويصير «عاجز نظر»- دون أن يفقد بصيرته فى نهاية المطاف- طيلة أربعة عشر عامًا، حسب تقدير معظم الرواة، وما يترافق مع تلك السنوات من علامات الإذلال وسوء الحال، من بعد رفعة.

إن قوة المهاجم العدوانى تجد فى الخصم الذى تحتاجه نوعًا من المقياس، وكل عملية- مرحلة نمو تعبر عن نفسها بالبحث عن خصم عنيف، أو فى الخوض فى مشكل عويص. وإن بطلاً ذا طابع عراكى يستفز أيضًا أحداثًا للمنازلة، والغاية من ذلك ليس الانتصار على العوائق بصفة عامة؛ بل فرض السيطرة على تلك التى تستوجب منازلتها استدعاء الطاقات وكل

البراعات وكل الفنون الحربية وتوظيفها؛ أي على خصم ندّ. إن المساواة مع العدو هي الشرط الأول لنزال شريف، وحيثما يجد امرؤ مجالاً للاحتقار، وحيث يرى مستوى أدنى، لا ينبغي أن يخوض حرباً[٣٠].

في الرحلة الكبرى (التغريبة)، عند مشهد الوصول إلى «جنين العلام»، نتوقف أمام علامة استثنائية تتأسس منذ «الرحلة الوسطى» (الريادة)، حين وصل روّادها الأربعة إلى مشارف تونس، وقد أنهكتهم الرحلة سفرًا وصراعًا مع الأعاجم واليهود، وعبورًا بكيانات بشرية (سياسية وثقافية) متعددة، ويلتقى بهم «العلام»؛ الضليع- كـ «مرعى» - في قراءة الطالع وضرب الرمل وتأويل الحلم. ومن ثم، باستشراف المستقبل. وقد أقام «علام» خطته وفقًا لاستشرافه؛ إذ وجد في الآتين من الشرق فرصة مواتية لتحقيق مصالحه، والاحتماء بقوة خارجية، ذات علامات حربية، تدعم ما يحظى به من قوة داخلية، في سياق صراعه (الاقتصادي والسياسي) مع «الزناتي»؛ حيث يراهن العلام على انتصارات الهلالية على قومه، وهو أحد قادتهم، محققًا بذلك حماية مصالحه خلال الصراع، وتطوير إمكانات هذه المصالح، وقد تحقق الشق الأول في رحلة التغريبة؛ حيث قام الطرف الهلالي بإطلاق المال (الإبل والأغنام) على «جنين» الزناتية، فاستثنى الهلاليون- «أبو زيد» تحديدًا- جنين «العلام» من التدمير[٣١]:

عنتر رضوان:

• وعند جنين العَلاّمْ
وَلَدْ سَبْعْ يوم النَدَامَه
تقدم سلامه لَقِدّامْ
على الباب وقف سلامه

جنين العلام.. كان سديق ابو زيد في الرياضه. عند ما وصلو إلى جنين الأمير علام، أبو زيد راح مِتْقَدّمْ لِقِدّامْ. وقُدّامْ الباب.. وقف الأمير قال ايه.. والعاشق في جمال النبي يصلي عليه..

• جانين العلام يا رُوْسْ
ومثل الخوَاتْ الشْقَاقَه
طَلَقْنيْ وانا كنت محبوس
يوم ما جيتكم في الرياضه[٣٢]

أما أبو زيد؛ فقد راهن- خلال هذا الاتفاق- على موقف العلام، بوصفه رأس جسر- قائم على أعمدة محلية- ممتد إلى تونس، وهي هدفه الاستراتيجي من الرحلة برمتها:

محمود المغني[٣٣]:

• خَلّيكْ رَاقِي مَعَلاّمْ (عَلاّمَة)

من الهول ياللا السلامه
يا ابو زيد انا العَلّام
سَنِيْدَكْ فى الحرب يا سلامه
• معاى جرح من جوّا تونس
يا ابو التياب الظريفه
إن ما كنتش نسندك فى حرب تونس (تونس)
ما تقومش يوم مع ابوى خليفه
• قال لعلام نتعاهدو مع بعض
يا علام إيدك وإيدى
ونفسنا يطرد الرّعْدْ
آخد بإيدك وانت تاخد بإيدى
• وضعو إيديهم مع بعض
ويمين حِلْفُو الأماره
لاتنين ما يخونو بعض
لا علام ولا سلامه

يهجـــدر المنظور الحربى لـ«أبو زيد»، حيال الرحلة الثانية إلى الغرب (التغريبة)، فى مســير الرحلة الأولى (الريادة)، وإن اتجهت معظم المسرودات الشــفهية إلى أن «أبو زيد» دُفِعَ دفعًا إلى ارتياد الرحلة الأولى؛ حيث شــارت «الجازيه» باســتحقاقه وجدارتــه للقيام بتلك المهمة، فيختار أبوزيد- فى المقابل- إخوة «الجازيه» و«حسن»: «يحيى» و«يونس» و«مرعى»، وهم- فى الوقت نفســه- أولاد «شيحه» أخت «أبو زيد»[٧٥]. ومن ثم، يستقطب «أبو زيد» «حسن» و«الجازيه» إلى دائرة المسئولية، ثم يؤسس لتحالف أطراف عدة؛ حيث تحالف «أبو زيد»- فى مسير رحلة الريادة- مع «الخفاجى علمر» فى حربه مع «الخرصان»، أو «ممالك الخرصان» أو حربه مع «اليهود»، حســب روايات متعددة، رغمًا عن أولاد أخته، ليضمن «أبو زيد» تحالف «علمــر» فى النزال الحــربى الذى يبدو متنبأً به فى قرار «أبو زيــد»، وهو ما يتحقق فى الرحلة الثانية المحتملة (التغريبة)، والتى فيها يصير «عامر» فى ضيافة «أبو زيد»، وبعد «شورة الجاز» بــزواج «وطفة بنت دياب» من «عامر»، يصير «عامر» «نزيل دياب». وبطعن «عامر» بحربة «المطاوع»، أو «الزناتى»، يخوض «أبو زيد»، ومعه القبائل الأربعة، حربًا فى مواجهة «عار مقتل الضيف بين مضيفيه»[٧٦]:

محمد عزت نصر الدين[٧٧]:
من بعد ما اطْعَن عامر بن درغام، ولزم الفراش:
• سلامه جاب له الطبّ يداويه
يحسب إن العمر طايل (طويل؛ ممتد)
راجل أصيل جِدّ بَدَوِيْه
واجتمعت بحوله القبايل

• قَعَدتْ حَوَالِيه لاربع قبيلات
زُغْبَه وذْرِيْدْ وهلايل
وزَحْلاَنْ نعم الفِتْوَاتْ
رجال والباع طايل (باع طويل)
• قعدو لما أظلم الليل
وانصرفت أَمْرَدْ وشايب
بيبكو والدمع بَلْيِلْ (من البَلَل)
يقول يا سلام يا دى المصايب [٢٨]

تُسَائِل دوابه أباها عامر، إثر عزمه على الرحيل مع الحلف الهلالى:

حسنى جاد:
• برضو يا بوى هتسافر مع الناس دُوْلْ!
عِشْرَهْ قديمه شَبَكِتْنَا مع الناس دُوْلْ
دا حب وَطْفَهْ يا بوى ومَضَيْعْنَا مع الناس دُوْلْ
قال دا انا مسافر مع بطلين يِسْمَى دياب وسلامه
قالت له دا سفره طويله ما ليها ردوع بسلامه
قال والله ما اردع بملامه ولو اَقْتَلْ مع الناس دُوْلْ [٢٩]

حسب وجهة النظر السردية الداخلية إلى الشخصيات (التبئير الداخلى) فى روايتى محمود المغنى وعنتر رضوان، على سبيل المثال؛ فإن موقف «أبو زيد» فى الريادة والتغريبة قائم على مرجعية «الثأر» للأشراف (وهم أخواله) الذين أبادهم الزناتية فى تونس، ونجا منهم جبر القريشى وأخوه قاسم، فارين باتجاه الشرق، مات قاسم فى الطريق، بينما استكمل جبر الرحلة حتى وصل إلى بنى هلال، وقصّ على الحلف الهلالى وقائع ما حدث فى تونس، ليكون ذلك مدخلاً دراميًا لرحلة الريادة التى مهدت لرحلة التغريبة، بل جعلتها أكثر حتمية، عبر توريط «الجازيه» وأخيها «حسن»، ليصنع انضمامهما سببًا آخر لـ«حتمية التغريبة»؛ حيث «ردّ» (عاد) «أبو زيد» دون أولاد أخته (وأشقاء «الجازيه» و«حسن» من أبيهما) الذين رافقوه فى رحلة الذهاب: «يحيى» و«مرعى» و«يونس». أما «الجدب»، فهو السبب الثالث، وفق رؤية عز الدين السردية، فضلاً عن «المحابيس»، و«غدرة الأشراف».

يمثل الدافع الثأرى فى بعض الروايات الشفهية للهلالية مقابلاً سرديًا، محملاً بعلامات التآزر والتعاضد القبيلى، لدافع «الاقتصاد» المدرج سرديًا فى معظم المدونات المطبوعة؛ حيث تتأسس رحلة التغريبة على ما حلّ بنجد من جدب جزئى وضمور اقتصادى[٣٠]. وثمة روايات تحمل منطقًا سرديًا يجدل ضفيرة من الدافعين: الثأر والاقتصاد [٣١]، مثلما يعقد مصطلح «التغريبة» علاقة سيميائية بين مجالين: الغَرْب والغُرْبَة[٣٢]، فضلاً عن الاغتراب alienation [٣٣]، بل عن «المغرب» بوصفه فضاءً سوسيوتاريخيًا، على نحو يصنع جدلاً خلاقًا بين العامل النفسى والروحى والتاريخى[٣٤]، والعامل الاقتصادى وجيو- ستراتيجى؛ فالإنسان الجمعى، وهو يتصرف وفقًا لحاجة اقتصادية، يمثل- أيضًا- لنزعاته الغريزية، فيحافظ على حياته،

ويميـل إلى العدوان، ويريد الحب، وينشـد اللذة، ويحاشى الألم، بـل يتوق إلى أكثر من ذلك ضمن إطار عام، يسمه فرويد بـ «التطور الثقافى» حينًا، وبـ «الحضارة» أحيانًا[٣٥].

تتسـع دائرة ما يسمى بـ «الخَصَامَة»، حسـب تقاليد الثأر فى الهلالية، وكذلك فى الميدان الاجتماعى لأسـيوط وسـوهاج وقنا[٣٦]، بدخول دياب طرفًا فى الصراع (بعد أن اسـتقر- أو بالأحرى: أبعد- زمنًا فى «وادى غدامس») ليثأر لعامر صديقه وزوج ابنته، إضافة إلى الثأر لأبناء عمومتـه من «الزغابية» الذين قتلهم «الزناتية»، ويذكر بعض الرواة فى تعليقاتهم أن «خليفه قتل تسـعين من قوم دياب»، ويشـمل «قوم دياب» أقاربه ورجاله (فرسانه- جنوده) الذين كانـوا معـه فى غدامس، وهم يمثلون «القيمة الحربية» لـ «دياب» حسـب تقدير «الجازيه» صاحبة «الشوره»، مع «حسن» و«أبو زيد»، وهى قيمة متدنية من وجهة نظر «دياب»، مما يكشفه المشهد الحوارى بين «دياب» و«الجازيه»، حين فُوِّضتْ «الجازيه» من «حسن» و«أبو زيد» بإعادة دياب من غدامس إلى ميدان المعارك بعد مقتل «عامر الخفاجى»:

حسنى جاد:

• تَارْ ولد غانم ولا انْدَسْ
وقال ناس تسمع كلام من نِسَاكُمْ
نِعْمِلُو قيمتى ألفين بَسْ
وندسو دَمِيْلِى معاكم؟!
• وِتْبَعْتْ لِى يا حسن شُوْرَهْ الدّازْ
وتقول بت سرحان قالت
دا هَلْبَتّ لىْ ما نْعَازْ
وِلِيّامْ تُوْفِى مَدَالْهَا
قوم من لؤمها تقول ايه:
• دا حرب الزناتى لعب بِدَرِيْدْ (بجريد)
وطعن المَصَارِىْ بَلاَنَا
• لا احنا نعيشو بَلاَ ذْرِيْدْ (قبيلة دريد)
ولا ذْرِيْدْ يِعِيْشُو بَلاَنَا
يعنى ان مُتّ انت... فيه مِيَّهْ واحد ياخد تارك [٣٧]

يقول «دياب» بعد نجاح مساعى انضمامه إلى الحلف الهلالى، متوعدًا خليفة:

حسنى جاد:

• قُم دياب عَمَا يقول: عَمَلْهَا الخَامْسى وَهَالِيْهْ (وهى له)
وإن آزَنَ الله هَاحْضَرْ دَفْنتُه وَهَالِيْهْ (هو وأهاليه، وأهله)
وَأُبْحَتْ لُه دُوْرَه دَوِيْنَه فى التراب وَهَالِيْهْ (وأهيل عليه)
دَا انَا وَلْدِ مُوْسَى وِلِىّ فى السّدَرْ غَابَهْ (نصيب مقدار غابة مترامية الأطراف)

أنا احلف بِمينين لاَدِيه مُظْهَرْ ما دِيه غَابَهْ (متخف)
دا انا ادِّيه بحربه وَلَمْ يِلْقَالْهَا طَابَه (لا يلقى-يجدْ طبًّا يداويه)
والفَرْخ يبقى لذوابه فى ضَوَانْهَا وَهَالِيْهْ [٣٨] (وهُوْلَه)

يفــرض المنظور الحربى، ســواء فى دوافعه العدوانية، أو الانتقامية- عند «أبو زيد» فى ســياق رحلة التغريبة، ولدى «دياب» فى ســياقات أخرى- هيمنته على المنظور المدنى عند «حســن»، مثلما عند أخوته فى رحلة الريادة، على نحو ما تنتجه العلامات الســلوكية لـ«حســن» و«أبو زيد» من مؤشرات على اختلاف أسلوب إدارة الرحلة، وتوجهاتها، ومغزاها:

حسنى جاد:

«بَــصّ [أبو زيد] لِقِى القَفْلْ وَقَفْ، قال خَبَر ايْهْ! ما نْكَسْرُو البِبَانْ، ودَخْلُو المَالْ يا خى فى الدناين، قال له دا الملك ما قَلِّيْشْ، قال ملك مين! كَسْرُو البِبَانْ يَادْ يا قُمْصَانْ.. دَقْدِقُو البيان وِدَخْلُو البهايم».

يقول لك زِعِلْ أبوزيد، وقال له:
• يا حسن السَّدَرْ دَا مَالَكْ بِيْه
دَا انَا هَاقَلْعَه من نسَارَه
عَلَشَانْ يِحْيَى اللِّى انْضَرَبْ فِيْه
دَايِّيْنْ عَلَى وَخْدِ تَارَه

يُبّــا أَمَرْ للعبيد، افتح البِبَانْ، كَسْرُو البِبَانْ بالســيوف، دَخْل المــال. لَمّا رَقَبَتْ الخَضَار فى الدناين.. البهايم، هَتْدَوَّرْ على وَلَدْهَا؟! دا ليهم فيها تلات نُشْهُرْ ماشيين لِيْل نْهَارْ.. طبعًا راح الخبر.. لخليفه، إن ناس دَاتْ، حطّت لِخْيام دار الدناين، وبَلَطُوْ الدنيا، بَلَطُوْ الدنيا، كل حاده ليها صحاب[٣٩].

سرديًّا، وبالوســع أن نقــول: دراميًّا، ينهض قرار الغزو، على مجــاوزة العنف، وتحويله إلى معنــى عبر عقلانية اللغــة، والخطاب، بوصفه عنفًا يحاول أن يكون محقًّــا[٤٠]. لكن الهلالية تســتقطب علامات فشــل الحرب فى الوصول إلى نتيجة تاريخية قابلة للتراكم؛ ذلك لأن فعل الإغــارة البــدوى مضاد للعمــران البشرى المدنى، حســب أدبيات ابن خلدون. لقد تناســلت الصراعات و«الحروبات»، داخليًّا وخارجيًّا، من رحم الرحلة الكبرى (التغريبة والأيتام) للقبائل الأربــع، والمحصلــة النهائية: «كأنك يا بو زيد ما غزيت»، أو: «يــا ريتك يا بو زيد ما غَزِيْتْ». لكــن ملفوظ هذه المحصلة ليس مكرسًــا بوصفــه علامة نصية من داخــل سردية الرحلة فى الهلاليــة، وإنمــا بوصفه علامــة من خارجها، أو منفصلة عنها؛ إنه نص لمثل شــعبى يســتثمر القيم الرمزية للرحلات التى رَادَهَا أبو زيد، فأفضت إلى جهد مُبَدِّد، وإلى ســعى محبط ومرتد على نفســه، وإلى نهاية أســيفة[٤١]، ليتمثله الإنســان فى ســياقات ومواقف تأمليّة ولحظيّة فى حياته اليوميّة، وفى علاقته بالطبيعة وبالمعرفة وبالتاريخ وبالاجتماع، ولا تنحصر دلالة تمثله فى الشعور بالفشل، بوصفه نهاية مطلقة، بقدر ما تصل إلى غريزة باطنية نحو الاستمرار، بالغزو مجددًا؛ أى بتجدد الخوض فى التجربة.

إن الهلالية نفسها «ضرّابة أمثال»، كحركة التاريخى- الاجتماعى- الحضارى (المصرى) تمامًا، وليس ثمة سياق دال فى المسرودة الشفهية الهلالية (المصرية)، أوسع دلالة فى المخيلة من صوغ الشـاعر لملفوظ خليفة السردى وهو يقول: «اللى اتبنـى يا خليفة راح» (وهو ملفوظ يحمل فى تركيبـه بنية «المثل الشـعبى»، وهو كذلك رديف دلالى لملفوظ المثـل: «كأنك يابو زيد ما غزيت»)؛ حيث تكثف الجملة المَثَلِيّة إحسـاس الزناتى بالفشل بعد انتصار عامر الخفاجى فى أولى معاركهما، بل هى أولى وقائع الحرب التى اندلعت إثر غزو الحلف الهلالى لتونس؛ حيث تقهقر الزناتى إلى الخلف، مما عدّه الحلف الهلالى انتصارًا:

عنتر رضوان:

.. وأما عن عامر الخفاجى، فرجع اليوم ده منتصر، رَوّح الجميع.. صلو على طه الشفيع..
فِزْحُولُه القبايل: زُغْبَهْ وِدْرِيْدْ وِزَحْلاَنْ وهَلاَيِلْ وفرحو لعامر لانتصاره ..
فرحو وضربو طبول الأفراح
وبعد خفاجى آدى الهم عَدّا ومَرّ وراح
أما خليفه اللى روّح عَ البيت يقول: اللى اتْبَنَى رَاحْ

إن ملفوظ الزناتى: «اللى اتبنى راح» يؤشر إلى لحظة زمنية انهزم فيها وانتصر عدوه، لكنه لا يمثـل دلالة مطلقة عـلى علامتى الهزيمة والنصر (الإطلاق هنا كامن فى تشرنق مرجعها على لحظة زمكانية دون أخرى تحمل نقائضها أو أذساقها الموازية) بل تعمل السردية الهلالية على دمجهما فى دلالة مزدوجة ممثّلة لديمومة نسـبيتهما الزمكانيّة، واستبدالهما بين الشخصيات، وتداولهـما بين الناس؛ فقد انتصر المطاوع (أو خليفة) عـلى عامر فى نهاية جولات معركتهما؛ حيـث جرحه فى مقتله، ليرتد الزناتية مـن ملفوظ الهزيمة إلى ملفوظ النصر، وفقًا للقيم التى دافـع عنها خليفة للحفاظ عـلى بقاء البناء أو حمايته من الزوال. لكن تلك المعركة ليسـت نهاية مطاف الحرب بين الحلف الزناتى والحلف الهلالى؛ فقد انتصر دياب على خليفة فى نهاية جولات معركتهما، وفقًا لنبوءة على لسان العلام: «ييجى دياب ينط السراديبـه ويحط حربته جوّا عينك»، بل جزّه من طرف الحرية، ومثّل به[٣٣].

لم تكـن تلك الحرب التى انتهت بمقتـل الزناتى خليفة نهاية مطـاف الصراع بين الحلفين الذى ظلت تتبدل أطرافه وحسابته ومكوناته التحالفيّة، كلما وضعت حربٌ ما أوزارها؛ حيث يسـجن حسن دياباً سبع سـنوات، بدعم أبى زيد، ثم يطلق سراحه، بضغط من أبى زيد أيضًا، ثـم ينفصـل دياب عن الحلـف الهلالى إثر تقلـده مقاليد الحكم، فيعمل ديـاب على إذلال «أبـو زيـد» الذى فقد بصره وعمل سَـبّالاً على بير (ويأتى تلفظ «البير»، منكّرًا فى قسـم من الروايات، وموسومًا بأسـماء متعددة فى قسمها الآخر)، فيوجه أبو زيد، حاملاً علامة المشورة، «الجازيه»؛ صاحبة المشـورة، للتحالف مع الخلاف بن خليفة، حسـب رواية حسنى جاد، أو اللجوء إلى الشريف قرضة من منظور رواية أبو حسـيبة عبدالعظيم[٣٤](وفى روايات شـفهية أخرى: محمود البياضى؛ حاكم مكناس، وابن عم الزناتى خليفة)[٣٥]؛ ليتيح ملاذًا آمنًا لأيتام بنى هلال، تهيئة لجولات أخرى من المعارك، ولسلسـلة جديدة من الحروب، ولأفق سردى مفتوح

عـلى دورات جديدة من الأحداث، فى التاريخ والإبداع الشـفهيين، تحمل العلامات نفسـها، الأيقونية والمؤشرية والرمزية، التى حملها ما سبق من دورات (٥٥).

يتلقى المؤدون المحترفون نص «كأنك يا بو زيد ما غزيت» بريبة ما، أو يتحاشـون سـوقه أو الاسـتجابة له إن سـيق إليهم؛ ذلك لأن محموله الرمزى مضاد لحيوية أداء الهلالية الذى يضطلعـون به. ومنطقيًا؛ فإن المؤدى يدفع المثل عن وعيـه؛ لأنه يعمل- بالأداء، وباللاوعى- عـلى بقاء الهلالية ماضية فى طريقها بلا توقف، بينما يمثل المثل، بالنسـبة إليه، نصلاً فى عنق الهلالية. وفى سياق موازٍ، ينكر بعض المؤدين، خاصة غير المحترفين، معرفتهم بمصير «أبو زيد»؛ هل مات؟ هل قتل؟ يعتقد بعضهم فى أنه لايزال على قيد الحياة، لكنهم لا يعرفون أين يعيش، ومتـى يمكنه أن يعود. «كأنـك يا بو زيد ما غزيت» هو نص أيقـونى لا يحمل دلالة حصرية على النهاية المؤسـفة؛ وإنما يحمل دلالات باطنية، بالرغم من ظاهرها المتمثل فى اسـتراتيجية «التكـرار» التى تبدو مكرسـة لتلك النهايـة، لكن ذلك التكرار يمثل- أيضًـا، فى باطنه- فضاء مفتوحًا أمام النص السردى الهلالى، بقوة المحمول القيمى لشـخصية «أبو زيد» التى تتكرر فى التاريخ بأسـماء أخرى، وبفعل المحصول الدلالى لحدث «الغزو» الذى يتكرر فى وقائع التاريخ وأحداثه بصور رمزية لا يمكن حصرها.

ينطوى موتيف الحرب فى الهلالية على منظومة هائلة من العلامات التى لا يكتمل التأويل السيميائى السردى لـ «الحرب» إلا بإدراك أدوارها وفعاليتها الرمزية فى السرد، وتتمثل ألفاظها المفتاحية فى: اللعب؛ والاسـتعراض الحـربى؛ والخيول وحيوانات الحرب؛ والعدة؛ والأسـلحة؛ والاقتراع (القرعة)؛ وأسـلوب الدفاع؛ وأسلوب الهجوم؛ والمواجهة الفردية؛ والمباغتة؛ والأكمنة؛ والتحصينـات؛ والتحالفات؛ والإغـارة المفاجئة؛ والمبـارزة القانونية؛ والعقوبـات الجماعية؛ والحصار؛ والهدنة؛ والأسر؛ والفارس- الأنثى؛ والعفو؛ والحماسـات الشعرية الشعبية؛ والصراع الداخلى؛ والصراع الخارجى؛ وما قبل الحرب؛ ودراما الحرب؛ وطقس الحرب؛ وعلامات النصر؛ وعلامات الهزيمة؛ شـارات الحرب ورياتها وقلاداتها.. إلى آخر ما تضجره مقاربة سردية الحرب من علامات تجعل منها موضوعًا لمقاربة موسّعة، من بعد.



الملحق

(من رواية المؤدى عز الدين نصر الدين)

نص ١

١. أصل الشيخ صالح ضردنى
وكوحش جاى من جبال
قوم فعل الشيخ ضردنى
وانشغل فكرى وبالى

خضره قالت له ما تبكيش

٢. قالت له يا سلامه ما تبكيش
الأمر لل نشانيى

كلام جد لم فيه تبكيش
ما تروحش الكِتّاب تانى

٣. قالت له كفايه يا ولدى
ما تروحش كتاب تانى
كل النوادر ولدى
يا زين ظريف المعانى

٤. وخدته دخل فى البيت
تقول له عاد شد حيلك
زى الشيخ فى الفعل ما ريت
ولا مالى حد غيرك

خلاص والعلم حفظناه

٥. خلاص والعلم حفظناه
وما ترحش كتاب تانى
ما دام جاى دا بأذاه
سلامه يا ظريف المعانى

٦. خلاص يا ولدى العلم حفظناه
ما دام هيجينا منه أذانا
الأمر يا ولدى لله
مسلمه فى قلبى أمانه

٧. لما خضره بتقول لسلامه خلاص يا ولدى ما دام الشيخ ضربك وهانك وزود بلاك ما تروحش للكتاب تانى، خليك يا سلامه معاى، وانا هاعلمك هنا بيداى.. سعيده اللى هى الخادمه بتاعة خضره، قاعده معاهم، قوم سامعه كلام خضره لسلامه، قالت لها طيب عن إذنك يا ستى سيبى لى سلامه كده انا اخده اواسيه.. وجات واخده سعيده سلامه.. صلو على النبى

٨. تاريها سعيده سامعه القول
قالت عيب كدا يا شريفه
يا خضره موزونه على طول
يا ام العروض النضيفه

٩. ليه تهتى عزمه بنفسك

وبتخوفيه ليه سلامه
خايفه العدوه تنافسك
شربنا من المر ياما

١٠. سعيده قالت تعالى يا ولدى
أرسيك على كل حاجه
دا كل النوادر ولدى
كالبحر يوم الزياده

١١. قالت له اسمع يا ولدى للقول
يا سلامه وخلى بالك
انت صغير مربای معقول
وانا اللى فاهمه سؤالك

اسمع يا سلامه أقول لك



١٢. اسمع يا سلامه أقول لك
ولا تخاف من أى واحد
وان تقل حملك لاقلك
والقلب ع الخصم جاحد

قالت له سعيدة: اللى يئذيك إءذيه

١٣. شوف الخادمه..

يا سلامه..

١٤. اللى يئذيك إئذيه
ولا فى شى فاضل
اللي يعتدى اعتدى عليه
ولو كان من اولاد فاضل

١٥. لا والله جريئه الخادمه، شوف سعيده جذعه

١٦. من آذاك يا ولدى إئذيه
مربای على العز فاضل
من اعتدى عليك اعتدى عليه
ولو من عيال فاضل

قالت يا سلامه



١٧. قالت يا سلامه يا واد خد حقك
ولا تخاف من أى حاجه
ما دام بتطالب بحقك
لا نقص ولا زياده

١٨. سعيده قالت له يا اسمر اللون
أرسيك على كل حاجه
انت زين والعقل موزون
ما تعوزش ولا أى حاجه

الصبح لما تروح الكُتّاب
بكره هتروح الكتاب

١٩. بكره يا سلامه تروح الكُتّاب
إصغَ لمعنى الروايه
مرباى ونعم الآداب
اسمع لقولة الولايا

٢٠. ولكن قلت ايه اذت هناك للشيخ؟ إيه اللى قلته؟ قال لها انا لما زاد الضرب على قلت له يا ســعيده سيبنى يا عم الشيخ وانا اجيب لك فطير وحمام وعميمه وكلام زى ده.. قالت له طيب انا هاديك حاجه تروح بيها ليه، شوف سعيده.. الخادمه دى

٢١. الصبح لما تروح الكُتّاب
عاوز ايه الشيخ وقالك
اعلمنى بكل آداب
علشان نجاوب سؤالك

قال قالولى فطير وحمام

٢٢. قلت له أجيب لك فطير وحمام
وطربوش حلوه العميمه
علشان يسيبنى الهمام
سعيده كانت خادمه فهيمه

٢٣. قالت له قوم فى الصبح بدرى
زى كل يوم كان سابق
ع الكتاب يا سلامه تجرى
وتاجى الحكايه مسابق

٢٤. وأديك أنا فرخ دبوس
تروح للشيخ يا سلامه
وع الأرض تنزل لما تدوس
تزقيه من المر ياما

٢٥. قالت هاديك أنا عندى دبوس
ودى آله كانت للحروبِ
من زمان ومعاى مدسوس
على جسمى لم حامله ثوبِ

٢٦. هو يا سلامه اللى تاخده معاك
وتخبيه بين الخلايق
ما تشهرهوش فى يداك
أمرى لرب الخلايق

٢٧. وتروح على الشيخ على طول
ولا تخاف من أى حاجه
خليك مربای معقول
كالبحر يوم الزياده

٢٨. إوعى يا ولدى تخاف منه
ولا يهمك كتر ناسه
لا لشمال ولا ليمنه
ولو القرد عتشيل لى راسه



قال كلامك يا سعيده عجبنى

٢٩. سلامه قال كلامك عجبنى
لازم حقى انا من صالح
أصله ضربنى وغلبنى
وانا مربای من فرع صالح

٣٠. سلامه صغير سمع الكلمات
عجبه قول الخادمه سعيده
فقال يا سلام على المعنات
دا باين انت من ناس شديده
بيّت الليل وقايم لبدرى

٣١. بـات الصباح ده.. سـلامه، وإنما بيت عـلى ايه.. الأمر ده، اللى هـو قالت له عليه سـعيده الخادمه.. وجا فى الصباح، وجابت له الدبوس ده.. حاجه صغيره كده على قده من الحديـد، الدبوس ده كانو يحاربو بيه زيه زى الحربه زى السـيف زى الحاجات دى.. وإنما يتبعت بعت؛ يعنى ما يحاربش بيه ايه.. الدبوس دا شـبه حاجه كدا زى حكاية ايه.. بتاعة الحراته اللى دلوك دى.. يشـيلها على يده الفارس كده، ويبعتها بعت، أو زى الدانه فى زمانا احنا، إنما يبعتها بعت، ما يحاربش بيها كدا زى السـيف، فاعطته الدبوس ده، خده سـلامه، وخباه فى هدومه، وتوجّه إلى الكتاب

٣٢. بيت الليل وقايم لبدرى
جابت له الدبوس سعيده
قالت له على مهلك ما تجرى
لما تروح كتاب سعيده

٣٣. إبقى يا سلامه خد الدبوس
إذا سألك على أى حاجه
على الطلب اللى قال مخصوص
لا نقص ولا زياده

٣٤. عمل بالقول وأخد الدبوس
وخباه وسط الخلايق
سلامه ونازل له مخصوص
لكن ضايقه معاه الخلايق

٣٥. إلى الشيخ صالح ومعاه لأولاد
وسلامه ماشى قدام العيالى
يقول أمرى لرب العباد
صغير من نسل الهلالى

٣٦. وطالع ورايح الكتاب
لما جات الحكايه سيبنى
صغير سن حافظ الآداب
اسمع ترى للعجايب

٣٧. عندما طلع سلامه ع الكُتّاب
طالع من صغره الواد دا فالح
شافه الشيخ جاى بالآداب
لما قرب على الشيخ صالح

لما قرب على الشيخ
قال له سلامه..

٣٨. لما قرب شوف وجا حداه
مرباى من أصل صالح
للشيخ شاور بيداه
وقال صباح الخير سيدنا صالح
٣٩. صبـاح الخير يا سـيدنا، قال له آه جبت الفطير يا واد؟ جبت الحمام يا سـلامه؟ أين الطربوش؟ وأين العميمه؟ قوم سلامه بص عليه
قال له فين يا واد الفطير وحمام

٤٠. فين يا واد الفطير وحمام
فين يا سلام العميمه
أين طلب الهمام
لاخى دموعك عميمه
قال له لا لقيت لك فطير ولا حمام

٤١. لا جايب لا فطير ولا حمام
ولا كمان لقيت العميمه
إسمع كلامنا بنظام
خليت دمعى عميمه
لا لقيت انا طربوش

٤٢. لا لقيت عمبمه ولا طربوش
فكر ولا تكونش ناسك
ما لقتش غير فرخ دبوس
واهو بيه دا هاشيل راسك

٤٣. لا لقيت ولا حمام
ولا طرابيش على راسك
جايب دبوس من قدام
وجاى بيه لما اشيل راسك

٤٤. لا جبت فطير معاى ولا حمام
ولا طرابيش تيجى على راسك
جبت الحاجه دى يا همام

أقيد أبوك مع ناسك

ومن البعد قرب وجا يدوس

٤٥. من البعد قرب وجا يدوس
ودا صغير من فرع ناجح
عَ الشيخ بعت الدبوس
قام جا فى صدر صالح

من البعد رمى الدبوس

٤٦. من البعد رَمَالُه الدبوس
صغير سن موزون فالح
بما عليه قرب يدوس
جا فى صدر الشيخ صالح

النص ٢

٤٧. خضره وهى باصّه من فوق، وِعْيِتْ لعطوان اللى جاى ويا ناسه ده

٤٨. شوف من البعد وعيت لعطوان
قالت يا سلامه ما لِ غيرك
الفارس اللى جاى ظهر بان
يا ولدى معاه عاد شد حيلك

سعيدة قالت له:

٤٩. اسمع يا ولدى على الدور أَرَمِّيك
يا سلامه أنظر علينا
الفارس اللى جاى دا ليك
زمان حَلْق علينا

٥٠. قال يا سعيده حلق عليكم يا خادمه فين؟
قالت كنا فى طريقنا الحجازى
وعلينا اتحنجل البين
له فعل وحش مجازى (ما جايز؛ لا يجوز فعله)

فقال لها سلامة:

٥١. ما دام بيقطع طرقات
وينوى يئذى الولايا
لأوريه كل الحروبات
ادعى لى عاد يا امايا

النص ٣

٥٢. ركب فرسه على الميدان راح
طالع لخارج البلادى
سلامه عما يطوح سلاح
راجل ما يخلف معادى

٥٣. من البعد لاتنين جايين
سلامه وقمصان فى جاره
وعطوان عيطل بالعين
والبحر ما يطفى ناره

٥٤. عطوان يزغر بعيناه
يلقاهم اتنين فوق الركايب
جاى سلامه ما حدش وراه
حاجه نادره من الغرايب

فى دى عطوان شاور بيداه

٥٥. فى دى عطوان شاور بيداه
قال دى حاجه نادره من غرايب
يعنى عبد ما حدش معاه
باعتين لنا اتنين عبيد الجلايب

٥٦. قرب عطوان من فوق فرسه
على لاتنين قرب عليهم



له عقل موزون فرسه
من بعيد يشاور عليهم
سلامه اللى قرب وجا حداه

٥٧. سلامه اللى قرب وجا حداه
ينظر عليه ولد العقيلى
شاف سلامه عقله ذهب تاه
صغير سن وشديد حيلى
قال له يا ولدى

٥٨. مين اللى باعتك لينا مين
إحنا رجال وأكابر أفاضل
احنا جايين نقابلو الزحالين
وراح فين الملك فاضل
قال له أنا سلامه

٥٩. أنا سلامه يا بنو عقيل
أنا ولد الملك فاضل
كلام لانظمه من عقيل
ما اخلى ولا شى فاضل

٦٠. إذا عاوزين للمال
ما فيش جمال ورطايب
ما فيش غير الحرب والقتال
عشنا ورثينا العجايب

٦١. عطوان منه شوف احتار
قال دى حاجه نادره من الغرايب
باعتين لى عيل صغار
ما باينش من ع الركايب
عطوان قال له روح يا ولدى

٦٢. عطوان قال له روح يا ولدى
روح يا عبد وابعت سياده
دا انا عطوان زعيم بلدى
ومن فتح باب سياده

٦٣. سلامه قال له خليك مربای
سيبك من العبيد والسياده
ودى عنايه من فضل ربای
من فتح بابًا سياده

الهوامش

١. راجع: مى غصوب وإيما سنكليرويب (إعداد)، الرجولة المتخيلة: الهوية الذكرية والثقافة فى الشرق الأوسط الحديث، دار الساقى، بيروت، ٢٠٠٢ (انظر: أفسانة نجم أبادى، قراءة قصص «كيد النساء» بوصفها حكايات ذكورية، ص ١٧٥).

٢. نعتمد، فى هذه الورقة، نصًا مرجعيًا لسردية الرحلة فى سيرة بنى هلال، من رواية المؤدى عز الدين نصر الدين (من بر خيل- البلينا- سوهاج، ولد فى عام ١٩٦٧، وتوفى فى عام ٢٠٠٩) لحلقة «التكوين» (المواليد)، وهو نص «رحلة خضره إلى بلاد الطلامات»، مع وضعه مرآة لروايات أخرى لرواة آخرين.

٣. ليس بالضرورة أن يكون الراوى كلى الحضور omnipresent narrator راويًا كلى المعرفة omniscient narrator، ولا يشترط أن يكون الساردون أصحاب المعرفة الكلية كليو الحضور فى فعل السرد. انظر: جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠٠٣، ص ١٣٩. وفى جلّ الأحوال، يتموضح المؤدى- شاعر السيرة بوصفه راويًا ذا وجهة نظر عليمة omniscient point of view، إلا ما يستدركه أحيانًا بقوله: «أستغفر الله العظيم من الخطا».

٤. جريده: واحدة من جريد النخل. زيه: مثله. جمب: جار؛ جوار. العمه: العمامة؛ غطاء للرأس عند الرجال.

٥. وماذا عن اللعب- اللغة، فى إطار اللعب- الحرب؟ ليس لتصورٍ لغوىٍّ أن يطرح نفسه بقوة أكثر من فكرة لعبة اللغة، ومن تصور لعبة الشطرنج بوصفها استعارة واصفة للغة. ليس فى تصورها السوسيرى فحسب، بوصفها حزمة من التخالقات والتعالقات؛ بل أيضًا بطابعها التداولى الذرائعى، بوصفها مجموعة من النقلات والمكاسب. فى هذا الإطار، يُفكِّر فى كل منطوق لغوى بوصفه «نقلة»؛ فأن نتكلم يعنى أن نقاتل، بمعنى اللعب، فاللغة قتال، ولكى تكسب، فلا بد أن يخسر الخصم. وتأتى الرابطة الاجتماعية لتتكون من «نقلات لغوية» تنتقل فيها اللغة من مستوى الألعاب التناحرية نحو هدف تحقيق المصالح، المحدد بالموقف فى الزمان والمكان، ويكون معيار الصحة الذى تعود إليه ألعاب اللغة حينئذٍ معيارًا نفعيًا، لا أهمية فيه للبعد القيمى للمنطوقات (صادق- كاذب)، بل «الفعالية» (فعال- غير فعال)، ومع ألعاب اللغة، كما ألعاب الحرب، تتضاءل المسئولية- القيمة الأخلاقية، وتتلاشى إمكانية تحديد الحقيقة، أو تحصيلها. وعندما ينظر إلى اللغة بوصفها «لعبة شطرنج» (لعبة «المنقلة» فى الهلالية)؛ فإن أية قطعة فى اللعبة (= عنصر- رمز لغوى) لا تكتسب أية قيمة إلا وفقًا لطبيعتها الخلافية مع بقية القطع (العناصر- الرموز)، وتتصل تلك القيمة الخلافية بموقعها وطريقة تحريكها، وليس بطبيعة مادتها، إذ إن الاعتبار هنا للشكل وللموضع وليس للمادة. كما تعتمد اللعبة على النقلات التى تحققها كل قطعة، وعلى السياق العام الذى سينشأ من جراء ذلك. ومن ثم، لا تحمل العناصر المعانى فى ذاتها؛ وإنما تحملها فى إطار النظام الرمزى الذى تنتمى إليه، فقواعد اللعبة- اللغة لا تحمل داخلها مشروعيتها الخاصة، ولكنها مجال تعاقد صريح، أو مضمر، بين اللاعبين- المتكلمين. انظر: محمود العشيرى، الاستعارة.. استراتيجية حرب؛ دراسة فى لغة الخطاب السياسى للحرب على لبنان، عالم الفكر (الكويت)، العدد ٤، المجلد ٤١، أبريل- يونيه ٢٠١٣، ص ٢٣٢، ٢٣٣.

٦. انظر: يوهان هوتسينغا، ديناميكية اللعب فى الحضارات والثقافات الإنسانية، ترجمة: صديق محمد جوهر، هيئة أبو ظبى للثقافة والتراث، أبو ظبى، ٢٠١١، ص ٢٦٢.

٧. انظر: المرجع نفسه، ص ٢٦٢.

٨. من الشهداء- مركز العسيرات- سوهاج. ولد فى ١٦ مارس عام ١٩٥٢.

٩. من النخيلة- أبوتيج- أسيوط، ولد فى عام ١٩٢٨ وتوفى فى عام ٢٠٠٣.

١٠. بينا: هيا بنا. دش: حطم سابو: تركو. طول بالك: تمهل تيدى: تيجى؛ تعالى. بيدى، بيجى؛ يأتى. العضا: العصب؛ العضم؛ العظم).

١١. راجع: مجموعة باحثين، جماليات المكان، عيون المقالات، الدار البيضاء، ١٩٨٨ (انظر: يورى لوتمان، مشكلة المكان الفنى، ترجمة: سيزا قاسم دراز، ص).

١٢. طلقت: خرزت. يديب و داب: يجيب وجاب؛ يأتى بـ وأتى بـ رذال: رجال. الدسم: الجسم. دات: جات؛ جاءت.

١٣. مصورة: مسورة؛ أى يحوطها سور. زرع ناس ساكنه: أى زرع يتمتع بعناية بالغة، وأصحابه ممن استقروا منذ زمن بعيد.

١٤. هَلْبَتْ: لا بد؛ بالتأكيد؛ قطعًا. مِسْتَرْجِيِّنُه: يرجونه؛ ينتظرونه؛ يطلبونه رَحْوُه: فعل ماض: رحى فلان الشىء أى تركه حرًا وجعله طليقًا. شَابُو: ساب: فعل ماض، أى ترك. وراحوه: وراء أخيه. يدور: يبحث؛ يفتش عن. مَلَاقِى: ما لقى؛ لا يلاقى؛ لا يجد.

١٥. ياكن: لكن. ديق القيد: ضيق القيد. تقلاق: قلق. البل: الإبل.

١٦. انظر: فريدريك نيتشه، أصل الأخلاق وفصلها، ترجمة: حسن قبيسى، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٣، ص ٩.

١٧. انظر: فريدريش نيتشه، هذا هو الإنسان، ترجمة على مصباح، منشورات الجمل، لندن، ب.ت، ص ٣١.

١٨. يقدّر ديك مع دبّك: يقدّر ذلك مع هذه؛ أى يضع الأمور فى نصابها. مقرون: سافية من الخشب. عليانتنا: علينا؛ معظمنا.

١٩. انظر: صلاح الراوى، الثقافة الشعبية وأوهام الصفوة، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ١٤٣.

٢٠. انظر: نيتشه، هذا هو الإنسان، مرجع سبق ذكره، ص ٣٢.

٢١. انظر: الراوى، مرجع سبق ذكره، ص ٢٠١، ٢٠٢.

٢٢. سديق: صديق. الرياضه: الرياضة، رحلة الرياضة. الخيلة الشقاة: الإخوة الأشقاء.

٢٣. الراوى، مرجع سبق ذكره، ص ٢٠٢.

٢٤. من قرية القبيصات- مركز طهطا- محافظة سوهاج. احترف أداء الهلالية حتى عام ١٩٨٥.

٢٥. انظر تحليلاً للدرامية والقيم فى ذلك المشهد، فى: الراوى، مرجع سبق ذكره، ص ص ١٩٢ : ١٩٩.

٢٦. حول قيمة الضيافة فى ذلك السياق، وعلاماتها الأيقونية والرمزية، انظر: المرجع نفسه، ص ١٥٠، ١٥١.

٢٧. من بر عهبل- البلينا- سوهاج. ولد فى أبريل ١٩٩٢.

٢٨. جد بدويه: أصل قبيلته وكبيرها.

٢٩. ردوع: رجوع. رادع: راجع.

٣٠. انظر: الراوى، مرجع سبق ذكره، ص ٢٠٧.

٣١. انظر: المرجع نفسه، ص ١٩٩.

٣٢. انظر: المرجع نفسه، ص ٢٠٠.

٣٣. انظر: أحمد شمس الدين الحجاجي، مولد البطل فى السير الشعبية، دار الهلال، القاهرة، ١٩٩١، ص ص ١١٤ : ١٣٠. و: محمد حافظ دياب، إبداعية الأداء فى السيرة الشعبية، ج١، سلسلة مكتبة الدراسات الشعبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٦، ٣٧٠.

٣٤. راجع: محمد المدلاوي، عن الذاكرة والهوية (التاريخ والمتخيل)، وكالة شراع لخدمات الإعلام والاتصال، طنجة- المغرب، ١٩٩٩ (انظر: المغرب والغرابة، ص ص ٥٠ : ٥٢).

٣٥. انظر: فرويد، الحب والحرب ...، مرجع سبق ذكره، ص ٦.

٣٦. انظر على سبيل المثال: خالد أبو الليل، السيرة الهلالية؛ دراسة للراوى والرواية، سلسلة الدراسات الشعبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١١، ص ص ٨٣ : ٨٨.

٣٧. تار: هبّ؛ انتفض. ذميلي: جميلي الداز: الجاز؛ الجازية. تتعاز: تعوزني، تحتاج إلى. وليام: والأيام. لعب بدريد: لعب بجريد النخيل. توفى مدالها: توفى مجالها؛ أى تدور دورتها. طعن المصارى بلانا: ابتلينا بالطعن الذى يطال البطون و«المصارين». بلا دريد: بلا قبيلة دريد، أو فرع دريد. يعيشو بلانا: يعيشون دوننا. مية: مائة.

٣٨. الخامسى: ذو الخوامس؛ الفارس. آذن: أَذِنَ. وابحت له دوره دوينه: وابحث له جوره جوينه: أحفر له حفرة- مقبرة عميقة. ولد موسى: كُنية دياب. السدر: الجر؛ الشجر. لاديه: لاجيه؛ لأتيته. صوانها: صيوانها؛ سرادقها.

٣٩. بص: نظر، بَصَّ على الشيء: أى نظر إليه. القفْل: القافلة. ياد: أصلها: يا ولد. دقدقوا: دقدق الشيء، دقه، أى حطمه. ويقولون أيضًا دَشْدَشْ ودَشْ، كـ«دش العضم» ودشدش العضم. البيانْ: البيان، جمع باب. السدر: السجر؛ الشجر. نساره: نسار، جمع نسر؛ أى جذر. داين: جايين؛ آتين. وخد: أخذ. ناره: ناره. دات: جات؛ جاءت. دار: جار؛ بجوار. الدناين: الجناين. يَلَطُّو: حرثوا، عاثوا فسادًا، قلبوا رأسًا على عقب. حاده: حاجة؛ شيء.

٤٠. انظر: باربرا ويتمر، الأشكال الثقافية للعنف، ترجمة: ممدوح يوسف عمران، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٣٣٧، الكويت، ٢٠٠٧، ص ١٥٥.

٤١. انظر: عبدالحميد حواس، تباريح «حزينة»، ألف (القاهرة) العدد ٣٠، ٢٠١٠، ص ٢٩. و: محمد رجب النجار، الأدب الملحمى فى التراث الشعبى العربى، سلسلة مكتبة الدراسات الشعبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٦، ص ٦٣. وحول العلاقة السيميائية بين نص المثل الشعبى ونص الحكاية السردية، راجع: سعاد مسكين، الأمثولة فى ألف ليلة وليلة (نوع سردى مختلط)، الراوى (جدة)، العدد ٢٥، سبتمبر ٢٠١٢، ص ص ٧١ : ٨٨. و: نبيلة إبراهيم، المقومات الجمالية للتعبير الشعبى،

٤٢. راجع تحليلاً ضافيًا لمقتل الزناتى خليفة، فى: الحجاجى، الزناتى خليفة بطل المغارب والراوى الشعبى المصرى، الفنون الشعبية (القاهرة)، العدد ٣٠-٣١، يناير- يونيه ١٩٩٠، ص ص ٧٦ : ٨٩.

٤٣. من عزبة محمود فرج- قاو النواورة- البدارى- أسيوط، ولد فى عام ١٩٥٠.

٤٤. انظر: الحجاجى، مولد البطل ...، مرجع سبق ذكره، ص ٥٧.

٤٥. ثمة مسارات سردية مختلفة فى الروايات المغاربية لـ«السيرة الهلالية»، على صعيد معارك رحلة التغريبة وللعلاقات التحالفية بين الشخصيات، حيث يتعرض بنو هلال لغزو الزناتية، وتتزوج الجازيه من دياب.. إلخ. انظر: عبدالحميد بورايو، القصص الشعبى فى منطقة بسكرة؛ دراسة ميدانية، وزارة الثقافة، الجزائر.

أحمد شمس الدين الحجاجى



الاعتقاد فى الأرواح والأشباح فى المجتمع الأقصرى

شـغلت كثيراً فى بداية حياتى العلمية بموضوع اعتقـاد أهل الأقصر فى الأرواح ولم أكن قد بـدأت طريقى فى البحث عن الأسـطورة التـى أخذتنى معها منذ نهاية عـام ١٩٦٥. ومع أن الأسطورة تفتحت أمامى فهى ليست خرافة وليست قصصًا مكذوبة، وإنما هى عقيدة مرتبطة بالمؤمنـين بها. فهى بالنسـبة لهم واقع وحقيقة لا يتطرق إليها الشـك، وهى بالنسـبة لغير المؤمنين بها خرافة لا تمت للواقع بصلة. لذا، فقد تعودت أن أرى الأسـطورة بأعين معتنقيها، فهى دين تدخل فى دائرته كل الأديان، والاعتقاد فى الأسطورة على ثلاثة عناصر أساسية:

الأول التكوين، والثانى الوجود، والثالث المصير.

التكويـن يبدأ بخلق الله للكون والوجود هو حياة الإنسـان على الأرض وممارسـاته فيها وعلاقته بكل المخلوقات عليها والمصير يمثل عالم الإنسـان بعـد الموت.وتؤثر الأرواح من عالم المصير بعد الموت فى الوجود وحياة الإنسان على الأرض.

قمت بمحاولة لدراسـة اعتقاد أهل الأقصر فى الروح وكانت النتيجة بالنسبة لى مذهلة. فالـروح عند معظم أهـل الأقصر حية وفاعلة، حتى بعد وفـاة أصحابها وقمت بعمل قياس لهذا الاعتقاد أوائل ١٩٦٧، ومع مرور الوقت لم يتغير واقع الجماعة الشعبية فى الأقصر بعمق الإيمـان بقـوة الروح. لا تختلف الأقصر عن أى مدينة من مدن مـصر فى اعتقادها فى الأرواح والأشباح إلا أنها تختلف عن بقية مدن مصر. فلقد كانت عاصمة مصر القديمة لأكثر من أسرة من الأسر الفرعونية ولأنها ما زالت تعيش فوق بقايا أطلالها وما زالت معابدها ومقابر ملوك مـصر تحيط بها، وقد فرض إلاهها آمون نفسـه على كل ربوع مـصر. وعلى إلاهها الأكبر رع وأعيدت تسميته باسم آمون رع. ومع انتقالها من الديانة المصرية القديمة بفلسفاتها اللاهوتية المتعددة إلى المسـيحية التى اعتقدت فى اللاهوت الأرثوذكسى دون منازع، وإن دخلتها بعض المذاهب الأخرى مثل الكاثوليكية وكثير من المذاهب البروتستانتية؛ فإنها لم تقفل أبوابها أمام كثـير من معتقدات مصر القديمة التى ما زال تأثيرها ممتدًا فى حياة المسـيحيين المصريين وما زال كثير من العادات والتقاليد المصرية القديمة تمارس بكاملها مع تحول طفيف نحو اللاهوت المسيحى.

وبعد أن استقرت المسيحية فى مصر دخل الإسلام فيها واعتنقه كثير من المصريين، ولم يترك المسلمون المسيحيين منفردين بالطقوس التى ورثوها عن آبائهم وتحولوا إلى المعتقد الإسلامى الشعبى. فإذا كان النيل يمثل الألوهية لهم، وبالأخص أوزوريس، وأن فيضانه هو دموع إيزيس على زوجها؛ فإنه روح إلهى لم تنقطع صلتهم به، فحتى وقت قريب كان هناك احتفال فردى وجماعى لأهل الأقصر فى إحدى قرى المطاعنة يحتفلون فيه بعودة غائب أو شفاء مريض أو ميلاد طفل بعمل قصعة من الأرز باللبن، يضعها صاحب الحاجة المحققة ومعه أهله وأصدقاؤه على شط النيل وبجوارها صفيحة بها شموع موقدة. وبعد احتفالهم يتركون القصعة ليأكل منها المارة على أنها بركة. كما كانت بعض القرويات يخرجن فجر شم النسيم إلى النيل يملأن جرارهن يرشونها أمام منازلهن تبركًا بالموسم الجديد. فهن يعتقدن أن النيل بدأ يجدد ماءه بمياه الفيضان، وبعد أن توقف الفيضان رأى المصريون أن ماء النيل يلوث بالمخلفات ودخلت المياه المنازل فتوقف المصريون عن القيام بهذا التقليد. وحتى وقت قريب كان أهل الأقصر عندما يختتن طفل يوضع بقايا طهوره فى نصف رغيف خبز ويأخذون الطفل إلى النيل ويلقون بقطعة الخبز فى مائه.

ورث القديسون والأولياء التقاليد التى ارتبطت بآلهة مصر القديمة، فارتبط المسيحيون بأوزوريس كما ارتبط المسلمون بآمون.

وكان المعبر عن هذا الارتباط هو القديس مار جرجس حتى فى صورته المرسومة عنه فقد رسم راكبًا حصانًا، وهو يحمل حربة يضرب بها تنينًا ذا وجه تمساح وجسد ثعبان. وهى نفس الصورة التى قدم بها حورس وهو يهاجم عدو أبيه ست. تقام له الاحتفالات فى كثير من ربوع مصر وفى أديرة كثيرة تسمى باسمه، وليس غريبًا أن يحتفل المسلمون مع المسيحيين فى مولده الذى تهتز له القرى. وتتم زيارته تبركا به وبروحه. وفى آخر ليالى المولد تطير الحمائم التى يقال إنها تأتى خصيصًا لهذا المولد معجزة من مار جرجس. فروحه حاضرة تحوط زائريه طوال مدة الاحتفال.

وقد يستغرب بعض المسيحيين والمسلمين من اعتقاد كثير من المسلمين فى قدرة روح مار جرجس فى تحقيق العدل وإجابة حاجة المحرومين، والمسيحيون لا يعرفون أن كثيراً من المسلمين يعتقدون أن مار جرجس هو الرسول الثالث الذى أرسله المسيح ليبشر بدعوته، وذلك فى تفسير الآية الكريمة فى سورة يس: «إِذْ أَرْسَلْنَا إِلَيْهِمُ اثْنَيْنِ فَكَذَّبُوهُمَا فَعَزَّزْنَا بِثَالِثٍ فَقَالُوا إِنَّا إِلَيْكُمْ مُرْسَلُونَ* قَالُوا مَا أَنْتُمْ إِلَّا بَشَرٌ مِثْلُنَا وَمَا أَنْزَلَ الرَّحْمَنُ مِنْ شَيْءٍ إِنْ أَنْتُمْ إِلَّا تَكْذِبُونَ* قَالُوا رَبُّنَا يَعْلَمُ إِنَّا إِلَيْكُمْ لَمُرْسَلُونَ* وَمَا عَلَيْنَا إِلَّا الْبَلَاغُ الْمُبِينُ* قَالُوا إِنَّا تَطَيَّرْنَا بِكُمْ لَئِنْ لَمْ تَنْتَهُوا لَنَرْجُمَنَّكُمْ وَلَيَمَسَّنَّكُمْ مِنَّا عَذَابٌ أَلِيمٌ»(يس: ١٤- ١٧).

لم يتوقف الإيمان بمار جرجس عند هذا الحد وإنما اختلط بشخصية الخضر عليه السلام؛ الروح التى يعتقد كثير من المسلمين أنها ما زالت حية فاعلة فى الكون وأنها تواصل حركتها فى الكون، وأنها تمثل قاضى قضاة المحكمة الكونية، وأنه على رأس جميع أولياء المسلمين، وأنه فوق القطب الأعظم أعلى درجة من درجات التصوف. وأن أى ولى من أولياء المسلمين لابد أن يكون قد التقى به، وأنه كثيراً ما يمنح المواهب للموهوبين فهو رئيس المحكمة التى تأخذ الحق من الظالم وتنصف المظلوم، وقد عمت هذه الفكرة كثيراً من أولياء الله الصالحين، إذ إن بعضًا منهم أعضاء فى المحكمة الكونية.

وكما ارتبط الاعتقاد الشعبى عند المسيحيين فى الأقصر بأوزوريس فقد ارتبط الاعتقاد الشعبى عند المسلمين بآمون. وبرزت صورته فى الشيخ أبي الحجاج فهو شيخ الأقصر وحاميها والمدافع عنها تمامًا كما اعتقد أهل طنطا بأن روح السيد البدوى حفظها من غارات الألمان إبان الحرب العالمية الثانية وكما حفظت روح السيدة زينب القاهرة من قنابل طائرات الألمان.

إن المعتقد الشعبى يرى أن الروح فاعلة فى الكون سواء أكانت خيرة أم شريرة، الروح لا تموت ولا تفنى إنها سر من أسرار الله «ويسألونك عن الروح قل الروح من أمر ربي وما أوتيتم من العلم إلا قليلا» (الإسراء: ٨٥).

تخطى العامة من أهل الأقصر الغموض الخاص بالروح إلى الدخول فى وصفها وتفصيل أمرها. ولم يكن الوصف مبنيًا على تحليل فلسفى وفكرى، وإنما كان ميراثًا عن المعتقد المصرى القديم الذى جعل للروح عالمًا خاصًا بها؛ فإنها فى رحلتها من الشرق للغرب تتشابه مع الإنسان معبرة عن نزعات الخير والشر فى أصحابها يرضيها ما يرضيهم ويغضبها ما يغضبهم من أعمال البشر. ترضى الأرواح بالصلوات والقرابين التى تقدم لها كما يغضبها عدم وفاء الأحياء لذكراها، وقد تزور الأحياء فى أحلامهم تطلب منهم الوفاء لذكراها؛ فإن أرواح الموتى تؤثر فى عالم الأحياء ولا تختفى عنهم فهى قادرة على النفع والضر. إن هذا الإدراك متوطن فى عالمهم القديم وانتقل إليهم. فلقد ظهرت روح أبي الهول فى نوم الفرعون تحتمس الرابع وطلبت منه أن يزيل الرمال التى تغطيه. كما تصور روح والده الإله آمون تقف بجواره ساعة حربه مع الحيثيين الذين يقفون على حدود مصر.

والعامة من أهل الأقصر ما زالوا يقدسون أرواح موتاهم ويجلّونها، حتى إنهم يقسمون بأرواحهم وهذا القسم مقدس ليقنعوا مستمعيهم بصدقهم. وكثير منهم يتوجهون إليهم بالزيارة فى المواسم والأعياد أو فى مناسبات خاصة كالزواج والطهور. ويقدمون الكعك المصنوع خصيصًا بمناسبة الزيارة ليقدم صدقة على أرواحهم. فقد جعلوا أرواح الموتى لا تنفصل عن العالم المادى، بل تعيش معه وتهتم بما يهتم به البشر. ولم يتوقف بهم الأمر عند هذا الحد من التفكير. وإنما تعدوه إلى تجسيد هذا المعتقد والذى يتمثل فى أوليائهم. فلكل قرية ولى إذا مات الولى حل محله آخر. قد لا يكون مقيمًا بها فالشيخ موسى الدرويش الذاهل الذى لم يكن يستقر فى مكان. وصفه القصاص يحيى الطاهر فى قصة «طاحونة الشيخ موسى» و«الطوق والإسورة» قبل أن يموت، وحين توفى الشيخ أبي الحجاج بن السيد يوسف الذى كان يسكن فى أول الكرنك عاد الشيخ موسى ليستقر بالكرنك قريبًا من سكن الشيخ أبي الحجاج بن السيد يوسف حفيد جده الكبير أبي الحجاج حتى توفاه الله، واحتفلت الكرنك بوفاته ويقام له مولد من كل عام. ويروى بعض الناس أنهم رأوه فى مكة يحج إليها وهو لم يغادر الأقصر، فهم يعدونه من الأبدال السبعة الكبار فى حلقة التصوف التى تبدأ بالقطب ثم الأمامين والأربعة أوتاد الذين يتحكمون على جهات الأرض الأربعة ثم الأبدال السبعة الذين يتبدلون ويظهرون فى أماكن مختلفة.

وتروى حكايات كثيرة عن تجسد الأولياء بعد وفاتهم وظهورهم لبعض الناس، ولعل أكثر الحكايات التى تروى عن ظهور الولى بجسده حظى منها الشيخ أبو الحجاج بالكثير؛ فاعتقاد أهل الأقصر فيه يمثل الصورة الواضحة عن الاعتقاد فى الروح وقوتها. هذا الاعتقاد يرتفع به

الشـــيخ أبو الحجاج من درجة الولى إلى درجة القطـــب، وأن روحه فاعلة مع أعضاء المحكمة الكونية لتقيم الحق والعدل.

وما زال أهل الأقصر يحتفلون بمولده بنفس الطريقة التى يحتفل بها المصريون فى عيدهم الدينى الســنوى «الأوبت»، وهو العيد الذى كان يتحرك فيــه موكب الإله آمون بتمثاله من معبــده فى الكرنك ليزور معبــد زوجاته فى الأقصر. وما زالت صورة هذا الاحتفال مصورة على جــدران معبد الأقصر، فى الصورة خرج تمثال الإله محمولاً على مركب تجرها طائفة العبدة فى النيــل حتى تصل إلى المعبد. والنــاس تحمل الفاكهة ومعهم القرابين من الأبقار. يقود الموكب الإلهــى كبــير الكهنة وكبار رجال الدولــة، ويكرر أهل الأقصر هذا الاحتفــال فى مولده وهذا الاحتفال مبنى على حكاية شعبية، وهى أن الشيخ أبو الحجاج عندما حضر إلى الأقصر رفضت حاكمتهــا أن يدخل المدينة. وبعد مفاوضات بينهما، قبلت أن يأخذ مســاحة جلد جاموســة لينــام عليــه. فإذا به يقطع جلد الجاموســة خيوطًا فيقرأ عليها القــرآن فتدور الخيوط حول المدينة من يســارها إلى يمينها. وحين أشرقت الشــمس طلبت منه الحاكمة أن يغادر المدينة، فأخبرها أنه أخذ المدينة كلها، فخيوط جلد الجاموســة قد أحاطت بالمدينة وأنها قد أصبحت لــه، ودار بينهما صراع أدى إلى نجاحــه وكان أن انتهى الأمر بأن تزوجها كما يقول بعض أهل الأقصر، وإن كان المســيحيون يرون أنها قديسة مسيحية، وإن أصبح قبرها مقامًا مجاورًا لمقام أبى الحجــاج. وهذا الأمر طبيعى ففى علم الأســاطير أن إله المنطقة التى تهزم كثيراً ما يتزوج بإلهــة المنطقة المهزومــة كنوع من التوحد والتصالح بين القوتــين المتصارعتين. ففى مولد أبى الحجاج تعاد القصة. ففى يوم المولد تخرج المدينة بكل قراها فى احتفال مهيب يتقدمه عميد الأسرة الحجاجية أو شــيخها ومعه ممثلو الحكم فى الأقصر وكثير من رجالاتها وأمامهم يحمل هودج المقام على ظهر جمل وبعض هوادج الأولياء المدفونين بجوار مقام أبى الحجاج ومعهم هودج القديسة أو الولية تريزة يلف المدينة من يسارها إلى يمينها لتعود الهوادج إلى المسجد مرة أخرى، لينتهى هذا الاحتفال وكثير من المشــاركين فيه يعتقدون أنهم يتباركون بالمشاركة فيه وأن روح الشــيخ أبى الحجاج حاضرة تحوطهم طيلة هذا الاحتفال، فكما كان آمون حامى الأقصر وحارسها فإن أبا الحجاج كذلك، هو الحامى والحارس لهم وإن روحه قادرة على النفع والضر، وإذا كانت نذور أهل الأقصر تقدم لآمون فإنها تقدم الآن لشيخها ووليها أبى الحجاج.

وكثــير من الســيدات اللاتى تأخر بهن الحمــل ينذرن إن أنجبن أن يهــبن ابنهن له. وحين تحمــل الواحدة أو تلد فإنها تثــق أن ابنها فى حماية هذا الولى، وأن روحه ترعاه وتطمئن الأم على ابنها بفضل بركة الشيخ ورعاية روحه له. وما زال هناك تقليد عام لأولئك النسوة فإنهن يحلقــن رءوس أبنائهــن فى أول حلاقة للطفــل فى احتفال فى مقام الشــيخ مقدمين نذورهن للفقراء من رواده. واعتقاد أهل الأقصر فى الشيخ أبو الحجاج اعتقاد لا يتزعزع وروايتهم عن كراماته ليس من السهل حصرها. ومما يروى عنه يبين ذلك التقديس لروحه الطاهرة. ويروى أهل الأقصر قصة أشــبه بقصة روح أبى الهــول مع تحتمس الرابع، فقد هدمت مدينة الأقصر القديمة وكشــفت معابدها للســائحين، وهاجر جميع أهلها لمناطــق جديدة فكان أن أرادت مصلحة الآثار أن تهدم مســجد أبى الحجاج الذى يقع فوق ســقف معبد الأقصر، وبنى جامع جديد لا يبعد عن المعبد لينقل إليه مقام الشيخ أبى الحجاج. يروى أهل الأقصر أن الشيخ زار الملــك فاروق فى المنام وطلب منه أن يوقف هدم المســجد، ثم أعيدت فكرة الهدم مرة ثانية

بعد ثورة ١٩٥٢. ويروى أهل الأقصر أن الشـيخ زار الرئيس جمال عبد الناصر فى منامه وطلب منه أن يوقف الهدم فتوقف، ثم رأى رجال الآثار بعد ذلك أن موقع المسـجد مع المعبد يمثل دعايـة مهمة على تداخل الحضارات التى مرت على مصر، ويمثل الامتزاج بين مصر الفرعونية والمسيحية والإسلامية.

لا يتوقـف اعتقاد أهـل الأقصر عند القديس مـار جرجس أو الشـيخ أبى الحجاج، وإنما يتعداه إلى عدد كبير من القديسين والأولياء حتى إن هناك عددًا منهم غير معروفين بأسمائهم أو عددهـم وأحيانًا يكنون باسـم المكان، ولا يتوقف عدد المشـايخ عند زمـن معين ويزداد عددهم مع مرور الوقت. ففى مدينة الأقصر آخر مدرسة للأقباط، يعتقد كثير من المسيحيين والمسـلمين فى قديس طفل هو «الأنبا ونس» والاسـم هو اختصار «لأنبا يؤنس»، ولقد ارتفع هذا الطفل إلى رتبة الأنبا لكراماته المتعددة فروحه ما زالت فاعلة. فهو يزار كل سبت من كل أسـبوع وتشعل له الشـموع، ومعظم زواره من الطلبة والأمهات اللاتى يرجون نجاح أبنائهن كما يرجونه أن يخلصهن من أزماتهن ويفك ضيقهن ويتم تقديم الكعك والخبز له.

وهناك قصة تروى عن القديس الشايب، بأن أحد أبناء العائلات الكبيرة فقد ثروته فعمل فى السياحة والتقى أميرة إنجليزية مريضة بالروماتيزم لا تستطيع السير على قدميها، فأخذها إلى دير الشـايب ودفن جسـمها حتى رقبتها فى الرمال وأخذ يدعو القديس الشايب أن تقف روحه معها لتشفى. وقيل إن المرأة شفيت فأخذ يقيم احتفالاً سنويًا لهذا القديس، وكرر ابنه الاحتفال، وكان مهيبًا يجوب الأهالى شوارع الأقصر كلها اشترك فى ذلك المسلمون والمسيحيون. فـكان أن وقفوا معه جميعًا فى انتخابـات ١٩٥٧، ونجح أمام أحد أكابر أعيان الأقصر وثرائها، واسـتمر عضوا بمجلس الشعب وفى الطرقات ترتبط أرياف مصر ببعضها وتظهر شواهد القبور التى تدل على الأولياء، حتى إن واحدًا منهم لا يعرف اسمه أقيم له مولد كبير تبركًا به، وهناك شـاهد يمثل أربعين وليًا تسمى على اسـمهم منطقة من مناطق الأقصر هى منطقة «مشايخ عطية» لا يعرف عصرهم ولا أى اسم من أسمائهم، إلا أن الناس تروى أنهم أربعون وليًا. أقيم على ضريحهم مسـجد يسمى مسجد «مشـايخ عطية». ذكر لى أحد الصالحين أنه فى طفولته كان يراهم يلبسـون ملابس بيضاء ويتوضئون من جدول ماء اسـتعدادًا لصلاة الفجر. وهناك قبـور لها شـواهد دون أن يدفن فيهـا ولى وهم يذكرون أن الولى علـم هنا بمعنى أنه أصبح مقدسًا.

عالم الأقصر والاعتقاد فى أرواح القديسـين والأولياء كون وحدة بين أهلها. فهى تكاد تكون مدينة بلا عصبية دينية. لقد عانى أهلها كما عانى جميع المصريين عدوان السلطات من اليونان إلى الرومان. وتمسك المصريون بفكرة العدل الممثلة فى آلهتهم (ماعت) إلهة العدل والحق ثم تحولوا إلى المسـيحية ولم يتركوا مفهوم العدل فقد اتجهوا إلى قديسيهم ممثلى العدل الإلهى، وفى العصر الإسلامى استمرت الأقصر قلعة من قلاع المسيحية وصل إليها الشيخ أبو الحجاج فى العصر الأيوبى. تروى رواية يعدها البعض شعبية والبعض يعدها حقيقية لا شك فيها، وهى أن أبا الحجاج تزوج بالأميرة المسـيحية التى صارعها عندما وصل إلى الأقصر. مكنت هذه الرواية من تماسك المسلمين والمسيحيين والاعتقاد أن بينهم دم مشترك، وهذه الأميرة تسمى «تيريزة» لهـا مقام معـروف مجاور لمقام أبى الحجـاج وخصصت لها حجرة خاصة فى نفس المسـجد، وهناك ولى من الأولياء من قديسى الفترة السـابقة على الإسـلام وهو المقشقش والاسم أقرب

إلى المقوقس الذى كان يحكم مصر قبل الفتح الإسلامى إلا أنه لا علاقة بينهما. وأنه طبيب أقاموا له مسجدًا خاصًا وكان يزار قبره بدعوى الاستشفاء ويعتقدون أن كثيرًا من الأولياء هم أطباء للجسد مع أنهم يعتقدون أن الله هو الشافى وأن الولى هو واسطتهم إلى الله. فلماذا لا يكون هو الشافى، فيكون شفاؤهم من المرض إما مباشرة بقوة روحه الخارقة صانعة المعجزات وإما عن طريق الواسطة بينهم وبين الله وذلك بفضله. وهناك قصص كثيرة يذكرها المسلمون والمسيحيون عن شفاء القديسين لمرضاهم، ويذكرون أنها تحدث سنويًا حالات يشفى فيها المريض بمعجزة من الولى. ففى مولد مار جرجس الذى يقام فى الأقصر فى شهر نوفمبر من كل عام تشفى حالات ميئوس من شفائها، ويعتقدون فى قيمة الدهان المتبقى من الشموع المشتعلة فى ضريحه. وإذا كان أهل الأقصر يعتقدون فى الأرواح الخيرة للأولياء والقديسين، فهم أيضًا يعتقدون فى الأرواح الشريرة المرتبطة بالجن الشيطانى هذه الأرواح تتقمص الإنسان وتسبب له أمراضًا عصبية ونفسية، ويقوم بعض أباء الكنيسة القبطية بمحاولة إخراج هذه الأرواح الشريرة من الإنسان وإعادته سليمًا، كما أن هناك بعض المشايخ تخصصوا فى قراءة آيات من القرآن الكريم لإخراج الروح الشريرة من الملبوس بها. وقد حكى واحد من أبناء الأقصر أن أحد الشيوخ جاء ليقرأ على «ملبوسة بالجن» ليطرده من جسدها وفى قراءته كانت هناك فتاة تجلس معهما؛ فإذا بالفتاة الثانية تسقط على الأرض وتصرخ فقد كانت ملبوسة أيضًا بالجن وتحول الشيخ من الفتاة المريضة إليها واستمر فى قراءة القرآن حتى احترق الجنى.

القصص فى حالات الملبوسين بالجن كثيرة جدًا، وكانت هناك ظاهرة فى مدينة الأقصر رأيتها حتى الستينيات من هذا القرن، وهى «العقوط» وهى تعنى أن هناك قوة خفية لروح شريرة من الجن تلقى بالطوب على البيوت المكشوفة والأحواش ولا يتوقف رميها ليلًا ونهارًا، وكان هناك بعض الشيوخ يأتون بـ «شقفة» من طمى النيل تستخرج من الترع المملوءة بالطمى الجاف ويأخذ الشيخ فى كتابة آيات من القرآن الكريم عليها لتوضع كل «شقفة» من هذه «الشقف» فى ناحية من نواحى المنزل الأربعة. ويقول الذين واجهوا هذا العقوط إن التوقف قد حدث ببركة القرآن الكريم. والغريب فى ذلك أنهم لا يعتقدون بقيمة أى شقفة تفعل إلا إذا كانت من طمى النيل الجاف.

والحقيقة أن اعتقاد أهل الأقصر فى الأرواح يعد مادة طريفة تكشف لنا عن ارتباط مصر القديمة بمصر الحديثة ارتباطًا وثيقًا وبعد رحلة طويلة مع أهل الأقصر وسماع القصص المعبرة عن اعتقادهم. قمت بتصميم استبيان يقيس قوة الاعتقاد فى الأرواح كمؤثر فعال فى حياتهم. وتكون المقياس من أحد عشر سؤالا عن الأرواح والأشباح لقياس قوة الاعتقاد فى الأرواح، وقد طبقت هذا الاستبيان فى مجموعة عشوائية من أهل الأقصر كان مجموعها مائة شخص. وفيما يلى البنود التى استخدمت فيها قياس قوة الاعتقاد فى الأرواح، هذا مع العلم أن هذه المجموعة العشوائية منهم الأميون وخريجو الجامعات وخريجو المدارس الثانوية والتجارية صغارًا وكبارًا تتراوح أعمارهم بين ٢٥و٥٠ سنة، وقد حدثت أشياء غريبة فى هذا الاستبيان؛ فمثلًا سألت أحد متوسطى التعليم: هل تؤمن بالأولياء فقال: لا فسألته: هل تؤمن بالشيخ أحمد رضوان، فإذا به يصيح فى وجهى قائلا: اتركنى ابعد عنى، وكان ذلك يعنى أنه يؤمن

بالشيخ أحمد رضوان إيمانًا قويًا، وقد كان الشيخ رحمه الله حيًا حينما سألته هذا السؤال. وقد توفى الشـــيخ أحمد رضوان ٥ يونيه ١٩٦٧. وســألت أحد الأميين وكان يبيع البرسيم فى السوق: هل تؤمن بالله، فأنكر؟ ولما سألته إذا كان يؤمن بوجود الجن فأجاب بالإيجاب.

وفيما يلى البنود التى استخدمت فى قياس الاعتقاد فى الأرواح:

الرقم	العبارة	النسبة المئوية للمجيبين بنعم
١	هل تعتقد فى الروح؟	٩٤٪
٢	هل تحب إرضاء أرواح الأعزاء الراحلين؟	٩٦٪
٣	هل تعتقد فى أرواح خيرة وأخرى شريرة؟	٨٠٪
٤	هل الروح تعيش فى عالمنا؟	٦٤٪
٥	هل تعتقد فى وجود الأولياء؟	٩٤٪
٦	هل تعيش معنا روح الأولياء؟	٦٤٪
٧	هل تفيدنا روح الأولياء فى شفاء المرضى والنجاح والسعادة الزوجية؟	٧٠٪
٨	هل يفرح الأولياء بالذبائح؟	٤٠٪
٩	هل بعض الأرواح تتقمص جسم الإنسان وتسبب له فى الأمراض؟	٥٠٪
١٠	هل الأرواح تسبب الأمراض العصبية؟	٥٠٪

ويكشف هذا المقياس (مدى الاقتراب فى الاعتقاد فى الروح) عن طبيعة الاعتقاد فى العقيدة الإسلامية والمسيحية.

ونحـــن إذا ما أخذنا فى البحث أيضًا نوعية اعتقادهم فى الأشـباح ستتكشـف لنا جوانب كثـيرة تثبت أن العلاقة بين مصر القديمة ومصر الحديثـة لم تنقطع أواصرها مطلقًا، وأن عالم الروح المرتبط بمصير الإنسان بعد الموت يؤثر فى مصير الإنسان فى عالم الوجود.



حنا نعيم حنا

صناعة وفنون الزجاج المنفوخ

يدور بحث الزجاج المنفوخ فى إطار نظرى عام يشمل الجانب التاريخى للحرفة والجانب التكنولوجى المتعلق بصناعة الزجاج وتلوينه، والمركبات الكيميائية التى تدخل فى تكوين الزجاج وتلوينه، وكذلك تقسيم الزجاج من ناحية الخواص الكيميائية بالإشارة إلى المركبات الموازنة فى الزجاج، والتى تخل فى العجينة المكونة له مثل الجير وأكسيد الرصاص والألمونيوم، للحصول على خواص الزجاج وطرق صناعته.

أما الجانب الثانى من البحث فيتعلق بالإطار الميدانى، من جهة فنون وصناعة الزجاج المنفوخ بصفة خاصة، فتتناول الدراسة صناعة هذ النوع والخامات المستخدمة، ودراسة للفرن المستخدم والعدد والأدوات وطرق التشكيل.

وقسمت الدراسة صناعة وفنون الزجاج المنفوخ إلى ثلاثة مستويات:

الأول: تناولت الدراسة فيه أشكال وأنواع الزجاج التقليدى الموروث من الآباء والأجداد، ومازال مستمرًا من الناحية الإنتاجية بنفس خواصه، وإن اختلفت وظيفته.

الثانى: تناولت الدراسة فيه الأشكال والأنواع السابق تناولها، والتى أدخل عليها الحرفى بعض الإضافات اللونية، واستحداث طرقًا لإنتاجها.

الثالث: وتناولت الدراسة فيه الأشكال والأنواع المبتكرة والتى ليس لها علاقة بالإنتاج الموروث السابق.

وأخيرًا، تناولت الدراسة الحالة الراهنة للورش، والقائمين عليها، والعمالة الفنية والمساعدة وعمالة النساء ودورهن، والأجور والتسويق والتدريب، وأسلوب نقل الخبرة والمشكلات المهنية.

صناعة الزجاج- لمحة تاريخية:

ظهر الزجاج، بشكل قيشانى، فى مصر من العصر الحجرى الحديث فى حضارة البدارى (القرن الخامس قبل الميلاد). وربما دخلت معرفة صناعة الزجاج من الشرق الأدنى؛ وظهرت بمصر، أول ما ظهرت، حوالى الأسرة الثامنة عشرة (نحو ١٥٥٠ - ١٢٩٢ ق.م.). وكانت معظم قطع الزجاج المبكرة على شكل خرز. وكان اقتناء منتجات الزجاج فى عصر االدولة الحديثة نوعًا من الترف؛ حيث صنع على شكل زهريات، كما طعمت به زخارف الأثاث والجدران.

ولصناعة الزجاج الخام، كان المصريون القدماء يطحنون المواد لتحويلها إلى مسحوق دقيق بأعلى درجة ممكنة؛ قبل تسخينها. وكان الزجاج القديم يلون بإضافة صبغات؛ مثل مركبات النحاس والحديد، إلى الزجاج الخام- للحصول على اللون الأزرق المخضر؛ وأكسيدات النحاس للحصول على اللون الأحمر أو البرتقالى، ومركبات الكوبالت للحصول على اللون الأزرق المعتم.

وكانت الطريقة الأكثر شيوعًا، لصنع الزجاج فى عصر الدولة الحديثة، هى بتشكيل قلب أو لب من الطين المخلوط بالروث أو المواد النباتية؛ على هيئة الجزء الداخلى للوعاء. ثم يغمس القلب فى الزجاج المنصهر؛ أو يصب الزجاج المنصهر عليه. وبعدها تدحرج القطعة على سطح أملس لكى تصبح ملساء؛ ثم يزال خليط الطين بداخل القطعة بعد أن تبرد. واستخدام القوالب كان أيضًا من طرق تشكيل الزجاج وفيها كان يصب الزجاج المنصهر فى قالب، أو أن الزجاج المطحون كان يسخن داخل قالب. وكانت كتل الزجاج تقطع (لتشكل) على البارد، مثلما تقطع الكتل الحجرية عند تشكيلها؛ ولكن تلك الطريقة كانت بالغة الصعوبة، فلم تكن شائعة.

وفى العصر البطلمى انتشر الزجاج بمصر، لأغراض الاستخدام اليومى؛ فى الأطباق المسطحة والعميقة والأوانى والكئوس والمصابيح والقلادات وفى تطعيم الحلى، والمرايا. وفى العصر الرومانى، حوالى القرن الثالث الميلادى، طورت صناعة الأوانى الخزفية المطلية بطبقة لامعة. وكانت إشابة (خليط معدنى) النحاس والفضة تضاف إلى الأصباغ التى يطلى بها الزجاج. وكانت الأصباغ تندمج فى الزجاج؛ فتعطى لونًا داكنًا أو باهتًا؛ حسب درجة حرارة الحرق. وبدأت آنية الزجاج المصنوعة من قوالب، فى الظهور؛ بحلول العصر البيزنطى. وبعد فتح عمرو بن العاص لمصر، عمل العرب على تطوير صناعة الزجاج وابتكار الكثير من الأدوات والطرق التى لم تكن مستخدمة فى العصور السابقة. ففى نفخ الزجاج أصبح استخدام «البونتيل»، وهو قضيب يمسك بقاع الإناء، شائعًا فى ذلك العصر. وكانت الكتل الخشبية من بين الأدوات الأخرى المستخدمة فى نفخ الزجاج لتشكيل الزجاج المنصهر على هيئة كرة قبل نفخه؛ والمذوار لتشكيل فم الوعاء، والمقص لتقليم الزجاج الزائد أثناء النفخ. واستخدم فى إنتاج زجاج ذلك العصر، نوعان من القوالب؛ نوع من جزءين بمفصلة؛ حيث ينحت النموذج داخليًا- عادة بأشكال هندسية ونباتية؛ والآخر قالب غمس؛ حيث ينفخ الزجاج بداخله- ثم يستكمل نفخه خارجيًا مما يجعل الشكل أقل تميزًا.

ويتميــز زجاج ذلــك العصر بحليات مركبة، مقرونة بآيات قرآنيــة وكتابات أخرى؛ منفذة بخطوط زخرفية فنية. واســتخدمت عدة طرق فى زخرفة الزجاج؛ منها الطريقة الساخنة التى نقش فيها الوعاء بينما لم يزل دافئًا.

وكانت تصب أذيالاً من الزجاج الســاخن على الوعاء لزخرفته بشكل حلزونى، أو أن يدمغ الوعاء بنموذج محفور على ملقاط ساخن. وكانت أذيال الزجاج تمشط بأداة مسننة؛ فى أشكال متموجــة، أو مقوســة أو فى حلقات. وكان الزجاج المنفوخ يزخــرف أيضًا بطريقة القطع التى تشمل: الحفر المخربش، والقطع السطحى، والقطع البارز والغائر.

وكان الزجــاج الملون يطلى بأصباغ تحتوى على الفضــة والنحاس ثم يحمى عليه فى النار؛ لصهر الألوان فى الزجاج.

ولطلاء الزجاج بالمينا أو الذهب، كانت توضع على سطح الوعاء سابق التشكيل مساحيق الزجاج والذهب؛ ثم يحمى عليه فى النار.

طريقة صناعة الزجاج:

يصنــع الزجاج بطريقة التســخين إلى درجات الحرارة العالية حتــى الحصول على الحالة العجينيــة للخليطــة، ومن ثم تتــم عملية القولبة للعجينة بحســب الشــكل المراد الحصول عليــه، وطبعًا هنالك الكثير من العوامل التى يجب مراعاتها ولكن هذه هى الطريقة العامة، وباختصــار يمكننا القول إن صانع الزجاج يقوم بخلط كمية كبيرة من الرمل مع كميات قليلة من الجير والصودا وغيرها من المواد ليعطى للزجاج بعض الخواص.

ويمكن أن تتكون المكونات الأخرى من الألومنيوم وأكســيد الزرنيخ الأبيض بتســخين هذا الخليــط أو جزء منه فى فرن حتى يصبح كتلة من الســائل الكثيف اللــزج. وعندما يبرد هذا المزيج يصبح زجاجًا. وتستعمل ملايين الأطنان من الرمل كل سنة لصنع الزجاج. ومع ذلك فإن هناك أنواعًا خاصة من الزجاج تصنع دون أن يستعمل فيها الرمل مطلقًا.

صناعة الزجاج المنفوخ:

صناعــة الزجاج المنفوخ مــن أهم الصناعات التقليدية القديمة جدًا بمصر، ويمكن أن نرى فى الكثير من المتاحف والمســاجد القديمة عشرات من الأشــكال والألــوان من الإبداع المتعلق بهذه الحرفة.

ويصنع الزجاج المنفــوخ بطرق وأدوات تقليدية متوارثة من الأجداد، وباســتخدام أفران بسيطة، ويتدخل العامل المتعلق بخبرة ومهارة الصانع فى التشكيل والتلوين.

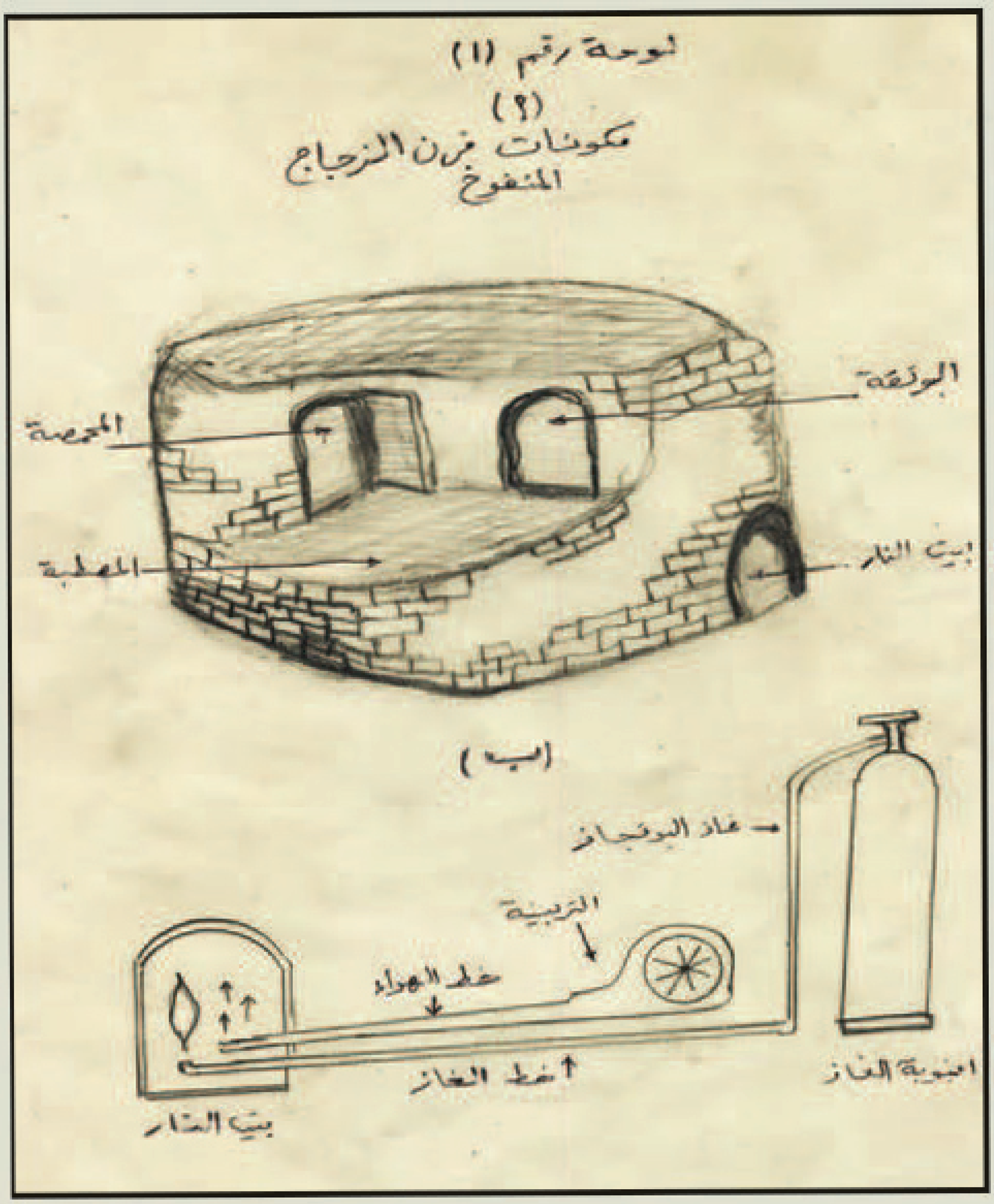
ويصنع من الزجاج المنفوخ قديمًا الزجاج الملون المعشق فى الجبس، والمشكاوات والقناديل المســتخدمة فى الإضاءة، والأوانى المســتخدمة فى الكيمياء والصيدلــة، والخرز الزجاجى وأوانى العطور.

الخامات والأدوات وطرق التشكيل:

الخامات: تستخدم فى صناعة الزجاج المنفوخ، خامات معاد تدويرها من (الزجاج الكسر) سواء كان ملونًا أو شفافًا، واستخدام الزجاج الكسر الملون أو الأكاسيد فى تلوين الزجاج.

الفرن: وهو عبارة عن بناء من الطوب على مساحة حوالى (٢) متر مربع، وبارتفاع حوالى (٩٠) سنتيمترًا تقريبًا، كما يوضح شكل (١).

ويتكون الفرن من أربعة أقسام غير منتظمة الشكل، تبدو من الخارج أنها مندمجة العناصر، وكما توضح لوحة رقم (١- أ)، اللوحة* القسم الأول من الفرن (بيت النار)، ويقع هذا القسم فى الجزء الخلفى السفلى للفرن، أما من الأمام والأعلى (بيت النار) مباشرة يقع الجزء الخاص بالقسم الثانى المختص بصهر الزجاج (البوتقة)، ويبتعد عنها قليلا ويجاورها القسم الثالث (المحمص) وفتحته أكبر وله باب من الصاج، أما القسم الرابع فمنخفض ويقع فى مقدمة الفرن، وهو عبارة عن مصطبة يستخدمها الصانع لإتمام عملية التشكيل والتصنيع عليها.





شكل (١) فرن الزجاج المنفوخ

أمـا الطريقة التى يعمل بها الفرن، فكما توضح لوحة (١- ب)، ففى الجزء الخلفى (بيت النار)، تمتد إليه ماسـورة موصلة بتربينة هوائية تدار بواسـطة موتور كهربائى، حيث تسحب التربينـة الهواء عن طريق ريش المروحة وتدفعه فى الماسـورة داخل الفرن، وتجاور ماسـورة الهواء ماسـورة أخرى موصلة بأنبوبة بها غاز البوتوجاز، تنتهى بفُنية إشعال داخل بيت النار، وعند اشتعال الغاز واندفاع هواء التربينة، يزداد اللهب، وترتفع الحرارة إلى حوالى ١٢٠٠ درجة مئوية تقريبًا داخل الفرن، ويرتفع اللهب لأعلى، ويحيط بالبوتقة التى يتم فيها صهر الزجاج.

وكما يوضح شكل (٢) فإن الجزء الخاص بالتحميص البعيد عن بيت النار والبوتقة، تكون درجة الحرارة فيه حوالى ٨٠٠ درجة مئوية تقريبًا.



شكل (٢) المحمصة ودرجة الحرارة بها ٨٠٠ درجة



شكل (٣) استخدام أنبوبة غاز البوتوجاز فى إشعال الفرن



شـكل (٤) تربينـة الهواء التى تدار بمحرك كهربى وتسـحب الهـواء الخارجى



شكل (٥) مواسير الغاز والهواء وهى تتجه داخل بيت النار



شكل (٦) بيت النار خلف الفرن والغاز والهواء مشتعلان بداخله



شكل (٧) اندفاع النار لأعلى ووصولها لبوتقة الصهر وخلفها بيت النار

الأدوات المستخدمة:

يستخدم صانع الزجاج المنفوخ، بعض الأدوات التقليدية القديمة التى تعينه على إتمام عمله، وهذه الأدوات مصنعة من الحديد، ومن أهم هذه الأدوات (الماسورة) التى توضح فى شكل (٨)، وتستخدم فى نفخ الزجاج، ويبلغ طولها حوالى (٨٠) سنتيمتراً، وقطرها حوالى (٢) سنتيمتر.

ويوضح شكل (٩) بعض الأدوات المستخدمة مثل المربع الموضح بشكل (١٠)، ويستخدم لحماية فخذ العامل أثناء عملية التصنيع.

ويوضح شكل (١١) الماشة التى تستخدم لفتح القطعة الزجاجية أثناء التشغيل، بسبب أن الجزء الخلفى الدائرى من الماشة يعمل كسوستة مرنة تسمح بغلق الماشة، كما فى شكل (١٢) لغلق الأجزاء المطلوبة فى العمل أثناء التشغيل.



شكل (٨) ماسورة النفخ



شكل (٩) الماسورة والماشة والمربع



شكل (١٠) استخدام المربع الذى يوضع لحماية فخذ العامل



شكل (١١) طريقة استخدام الماشة مفتوحة لفتح الشغلة



شكل (١٢) طريقة استخدام الماشة مغلقة لغلق الشغلة

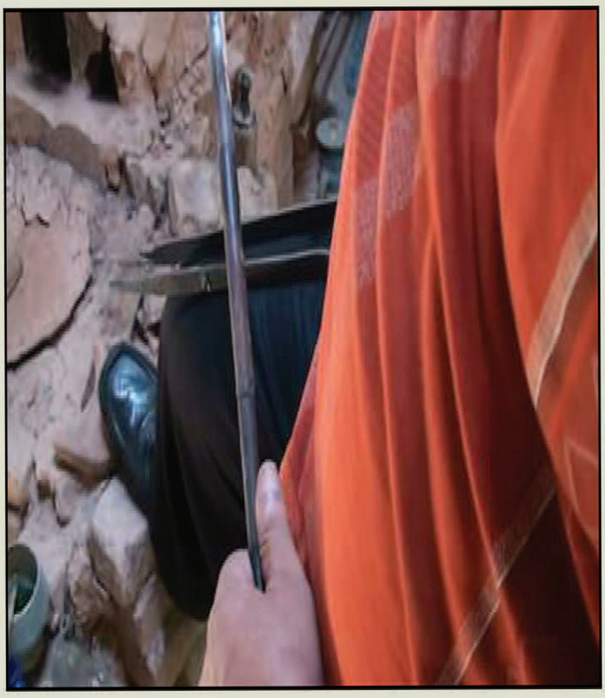
طريقة التشكيل:

يلتقط العامل الزجاج المنصهر من الفرن، ويقوم بنفخ الزجاج بواسطة الماسورة، وتفصل العجنة الزجاجية بواسطة نقطة من الماء، توضع عليها، ثم يقوم العامل حسب خبرته بتحريك الماسورة والنفخ فيها وتطويحها بحركات محسوبة لأعلى وأسفل، ويقص الزجاج الزائد بالمقص حتى يتم تصنيع الشكل المطلوب عن طريق توسيع وتضييق بعض أجزائه بواسطة الماشة كما سبق.

الأشكال التقليدية الموروثة:

هناك عدد من مشغولات الزجاج مصنعة بنفس التصميمات والألوان وطرق التصنيع القديمة، وإن اختلف الغرض والوظيفة القديمة المتعلقة بالاستخدام وحل محلها الجانب

الوظيفى الجمالى على نطاق أوسع، وهناك أشغال من الزجاج تستخدم من جانبها الوظيفى والجمالى أيضًا، ومن مشغولات الزجاج التى ما زالت باقية بشكلها التقليدى الموروث، وكما يوضح شكل (١٣) الخرز الزجاجى الملون الذى يستخدم فى التعاويذ ودرأ الحسد والمسابح.



شكل (١٣) الخرز الزجاجى الملون

وهناك ألوان عدة للكاس المسمى (كاس ببلية) كما فى شكل (١٤) وشكل (١٥).



شكل (١٤) كاس ببلية أسود



شكل (١٥) كاس ببلية أزرق





شكل(١٦) قنديل ببلية شكل (١٧) قنديل بقاعدة



شكل (١٨) قنديل بقاعدة

وهناك الكثير من القناديل والمشـكاوات التقليدية كما يوضح شـكل (١٦) للقنديل ببلية، الذى يسـتخدم معلقًا لأعلى، وفى شـكل (١٧) و(١٨) نجد القنديل بقاعـدة، وهو عبارة عن قطعتين كما يوضح الشكل.

كما تنتج أيضًا المشـكاوات الملونة كما فى شكل (١٩). وتصنع أيضًا الدوارق المستخدمة فى الكيميـاء والصيدلة والزيوت كما فى شـكل (٢٠)، وهناك الكثير من الدوارق التى تسـتخدم لحمل المياه، كما فى شـكل (٢١). وتسـتخدم أيضًا الكثير من الكاسـات والدوارق المستخدمة للشرب مثل: الدورق بثعبان كما فى شكل (٢٢)، والأكواب والكاس بقاعدة كما فى شكل (٢٣).



شكل (١٩) مشكاة



شكل (٢٠) دوارق الكيمياء والصيدلة



شكل (٢١) دورق لحمل المياه



شكل (٢٢) دورق بثعبان



شكل (٢٣) الكاسات بقاعدة والأكواب المستخدمة فى الشرب



شكل (٢٤) التاجر المستخدمة فى الحياة اليومية



شكل (٢٥) من أشكال الأطباق

ومن المصنوعات الزجاجية التقليدية القديمة المستخدمة فى الحياة اليومية، «التناجر»، وهـى عبارة عن أوانٍ زجاجية مختلفة الألوان والأحجام كما فى شـكل (٢٤)، والأطباق كما فى شكل(٢٥).

الأشكال التقليدية المطورة:

ومـن المصنوعات الزجاجية أيضًا، بعض الأشـكال التقليدية القديمـة التى أضاف عليها الصانع بعض الاستخدامات اللونية المبتكرة مثل الدوارق التى لونها الصانع بألوان تشبه ألوان الطيف المتداخلة، كما فى شـكل (٢٦)، وإضافة أسـلوب الألوان الذهبية البارزة، كما فى شكل (٢٧).



شكل (٢٦) التلوين بألوان الطيف المتداخلة



شكل (٢٧) استخدام الألوان الذهبية البارزة



شكل (٢٨) نفخ داخل قاعدة نحاس



شكل (٢٩) نفخ الأبليك الزجاجى من الداخل داخل النحاس

وهناك أسلوب أيضًا استخدم لنفخ الأكواب داخل قاعدة من النحاس، كما فى شكل (٢٨)، وكذلك نفخ أبليك من الزجاج داخل النحاس كما فى شكل (٢٩) وشكل(٣٠)؛ حيث ينفخ الزجاج الملون داخل الأبليك النحاس، ويبرز الزجاج من الخارج فى تشكيل جمالى كما يوضح:



شكل (٣٠) الأبليك المنفوخ فى النحاس من الخارج



شكل (٣١) مشكاة منفوخة داخل تشكيل من النحاس

ويستخدم أيضًا أسلوب نفخ الزجاج داخل المشكاوات، ففى شكل (٣١) تم نفخ الزجاج لعمل مشكاة يحيط بها تشكيل من أسلاك النحاس.

أما فى شكل (٣٢)، فتم نفخ الزجاج لعمل مشكاة داخل تشكيل زخرفى من الحديد (الفورفورجيه) كما يوضح:



شكل (٣٢) مشكاة منفوخة داخل حديد فورفورجيه

وتستخدم وحدات الإضاءة التقليدية بإضافة ألوان لها واستخدامها كوحدة إضاءة نحاسية كما فى شكل (٣٣)، واستخدام أسلوب طباعة الآيات على سطح الزجاج فى المشكاة كما يوضح:



شكل (٣٣) وحدات الإضاءة والطباعة على المشكاة

الأشكال المستحدثة المبتكرة:

استخدم صانع الزجاج المنفوخ أساليب ابتكارية لم تكن موجودة من قبل من أهمها: استخدام الزجاج المنفوخ الملون فى وحدات قريبة من الأسلوب الأوروبى مثل أبليك عناقيد العنب، كما فى شكل (٣٤)، واستخدام الزجاج المعشق كما فى شكل (٣٥).

كما قلد الصانع وحدات الإضاءة والكرات الملونة المستخدمة فى احتفالات الكريسماس، كما فى شكل (٣٦)، وشكل (٣٧).



شكل (٣٤) أبليك عنقود العنب



شكل (٣٥) أبليك الزجاج المعشق



شكل (٣٦) وحدات كرة الكريسماس



شكل (٣٧) استخدام العناقيد الملونة فى الإضاءة

الحالة الراهنة لصناعة الزجاج الملون:

الورش

هناك حالة انحسار لورش الزجاج المنفوخ الملون فى مصر، وأغلب الموجود حاليًا بمدينة القاهرة كالآتى:

الورشة	العنوان
ورشة عائلة الطحان	المنطقة الصناعية الثانية بالدويقة
الأسطى حسن	شارع بيرقدار بوابة النصر
الأسطى حسن هدهد وأسرته	درب الساقية- قايتباى

كما توجد ورش لإنتاج الزجاج المنفوخ على نطاق ضيق، وتستخدم الزجاج الكسر والرش فى إنتاج الزجاج المحفور، وإنتاج بعض المنجات المستخدمة فى السياحة، والأشكال المستخدمة للزينة كالديك والجمل والفواحات، ومن هذه الورش:

ورشة بمحافظة القليوبية بمنطقة ميت نما، ورشة بمحافظة القليوبية بمنطقة القلج.
ورشة بمحافظة الغربية بمنطقة سمنود.

العمالة الحرفية:

العمالة الحالية لا تزيد حسب ما ورد فى الدراسة الميدانية على عشرة أفراد بمنطقة القاهرة، سواء كانت العمالة أسطوات أو مساعدين، وفى الغالب المساعدين من نفس العائلة القائمة بالصناعة.

عمالة النساء:

تعمل بعض النساء مثل أسرة حسن هدهد بدرب الساقية فى الرسم على الزجاج وعمل الأباليك ولضم المسابح، وتعاون الأسطى حسن هدهد زوجته وبناته مروة وهالة ونوران.

الأجور:

تتراوح الأجور ما بين ٣٠ و٦٠ جنيهًا تقريبًا فى اليوم.

التسويق:

يعتمد التسويق على الوسطاء والتجار بالمناطق السياحية، ويبلغ الفرق بين تكاليف المنتج كخامات وأجرة الحرفى، وبين سعر البيع الذى يبيع به التاجر حوالى ٤٠٠٪. ولا يوجد أى نظام تسويقى يسمح للحرفى بتسويق منتجاته بنفسه.

التدريب ونظام نقل الخبرة:

تعتمد الحرفة على أسلوب التلمذة من الأسطى إلى المساعد، والحرفة كانت أسرية فى الماضى، وبعض الأسر تعمل بنفس النظام اليوم مثل أسرة حسن هدهد، أما اليوم فلا يوجد أى نظام لنقل الخبرة أو التدريب بسبب انحسار المهنة، وأشار أحد شيوخ الصناعة، إلى انه مستعد للتعاون مع هيئة تتولى التدريب، بأن تعد المتدربين من المهتمين بالأمر، وإعداد مكان لهم وأجر للمدرب يعيش منه، وإيجاد فرص عمل لهم وبخاصة فى أعمال الترميم فى المساجد القديمة التى بها أعمال من الزجاج الملون.

المشكلات المهنية:

طور الأسطى حسن هدهد الفرن من استخدام الأخشاب وما يصحبها من مشكلات إلى الفرن الذى يعمل بالغاز وتربينة الهواء، وبالرغم من أن التطوير أفاد من الناحية الصحية للعاملين، فإن نسبة الهواء التى كانت تظهر بداخل الزجاج المنفوخ على شكل فقعات دقيقة تظهر بشكل جمالى، وتعتبر أحد أهم ما يميز هذا النوع من الزجاج، قد قل ظهورها داخل المنتج.

وبهذا نخلص إلى أن صناعة . فنون الزجاج المنفوخ حرفة قديمة متوارثة ومازالت تعانى من مشكلات المهنة والتسويق.





سميح شعلان

المصريون يختارون الجار قبل الدار

تنظر هذه الورقة إلى المدينة بوصفها الوعاء الذى يحتوى على النشاط الإنسانى، وتبرز طبيعة هذا النشاط وتوضح ملامحه. إذ إن اختيار الإنسان للمكان الذى يحيا به مؤشر كاشف عن طبيعة الأفكار الجمعية المتداولة بين أفراد كل جماعة إنسانية.

وتسعى هذه الدراسة التى تنتمى إلى الدراسات التاريخية الفولكلورية إلى الكشف عن حكمة الناس فى اختيارهم مواقع سكناهم، وكيف يعكس ذلك الاختيار عن صيغ العلاقات الاجتماعية فيما بينهم، والتغيرات التى تطرأ على تلك الصيغ. ويعود اهتمام هذه الورقة بتلك القضية البحثية إلى أن المجتمعات العربية تمر الآن بتغيرات بنائية حاسمة قد تؤثر فيما تؤثر على الخصوصية الثقافية لتلك المجتمعات.

وقد حرصت هذه الورقة على أن تتبع القواعد العلمية المنهجية التى يستعين بها علم الفولكلور لدراسة الموضوعات المعنى بالتعرض لها. والتى تنطلق من مفهوم مؤداه أن للمكان والزمان دورين رئيسيين فى صياغة مفردات ثقافة الإنسان، كذلك فإن انحياز الناس لمفردات ثقافية بعينها ينطلق ويتأسس على تضاريس اجتماعية تجعل الانحياز لتلك المفردات يرتبط بحاجات أفراد كل طبقة اجتماعية ونظرتهم لأنفسهم وللآخرين من حولهم.

والمدينة العربية فى أرجاء الوطن العربى كافة تتشابه فيما بينها فى كثير من ملامح التغير الذى لحق بطبيعتها، ويعود ذلك إلى تشابه الظرف التاريخى الذى أثر بشكل مباشر وغير مباشر فى نشأة المدن وتطورها.

وإذا كان قياس هذه الورقة يتم على مدينة الفسطاط ثم القاهرة، والذى يهتم بمؤثرات التغير ومؤشراته واتجاهاته؛ فإن ذلك ينسحب على كثير من المدن العربية.

المدينة فى مصر القديمة

تطالعنا المراجع التاريخية والشواهد الأثرية بما درج عليه المصريون عبر تاريخهم الطويل من قواعد تخص تحديد شكل المدينة وتحصيناتها. «إذ ظهر فى النقوش الصخرية لأواخر عصر

ما قبل الأسرات، وبداية عصر الأسرات ٣٢٠٠ ق.م، ما يدل على أن المدن كانت تحصن بسور سميك دائرى أو مستطيل، له دعامات تدعمه وأبراج بارزة، تتيح للمدافعين من خلاله القدرة على مراقبة كل من يقترب من السور، وتصويب سهامهم نحو من يحاول اقتحامه. ومن أسماء المدن ما كان يكتب داخل ما يمثل سورًا مستطيلاً ذا أبراج [1].

فمنذ وقت مبكر حصن المصريون مدنهم من اعتداءات البدو الطامعين فى خيرهم. وأقدم ما يعرف من تلك المدن المحصنة فى مصر مدينة «نخن»، وهى الآن الكوم الأحمر شمال إدفو بقليل، وكذلك مدينة «الكاب» شرق النيل[2]. وفى الأسرتين الحادية عشرة والثانية عشرة وصفت مدينة «طيبة» الأقصر حاليًا بأنها المدينة ذات الـ ١٠٠ باب [3].

أما عن تخطيط المدينة فى مصر القديمة فقد كانت بيوت الفقراء ومتوسطى الحال تحيط بالمعابد، بعضها يرتفع إلى ثلاثة طوابق تتخللها شوارع ضيقة متعرجة. غير أن بيوت الأثرياء كانت تستقر فى الأحياء الجديدة، وكانت عبارة عن قصور جميلة ذات أبواب فخمة، تحيط بها حدائق ذات أشجار عالية.

عواصم مصر بين التخطيط والإعمار

يفيد المؤرخون فى مواقع كثيرة بأن اختيار موقع مدينة القاهرة ـ كغيره من المدن الإسلامية قد اتفق مع توفير شروط أساسية وجب توافرها بصفة عامة فى اختيار أى موقع لتلك المدن وهى: ١- سعة المياه العذبة، ٢- اعتدال المكان وجودة الهواء، ٣- القرب من المرعى والاحتطاب، ٤- تحصين منازلها من الزعار بأن يحيط بها سور يعين أهلها على الأعداء، ٥- ارتباطها بطرق سهلة الوصول إلى الأقاليم لتوفير احتياجاتها وتصدير إنتاجها[4].

وموقع مدينة القاهرة ـ ومن قبلها عواصم مصر الإسلامية الفسطاط والعسكر والقطائع ـ أملته الظروف الجغرافية وحددته عند ملتقى طرق عدة، ذلك أن طريقين رئيسيين، يعتبران من أهم طرق العالم القديم، كان يلتقيان عندها، وكان أحدهما يتجه من الشرق إلى الغرب مارًا ببغداد ودمشق والواحات الموجودة فى الصحراء العربية وليبيا وبلاد المغرب، والآخر كان يصل البلاد الأوروبية الواقعة على شواطئ البحر المتوسط ببلاد السودان وشبه الجزيرة العربية والهند والشرق الأقصى، ولم تستطع الصحارى المحيطة بالقاهرة أن تحدد وتقلل من نشاط تدفق الناس عليها، فأصبحت خدمة القوافل التجارية المارة بالقاهرة من أهم وظائفها، فعندما تتجمع ثم تبدأ بعد ذلك فى الانتشار فى مختلف مدن وبلدان العالم القديم. وقد أثبت التاريخ أن جوهر الصقلى كان موفقًا فى اختيار موقع القاهرة؛ حيث يضيق عنده مجرى النيل، وحيث تتخلل الجزر المكان الذى تشرف عليه القاهرة، والتى هى أشبه بممر طبيعى يسهل للناس الانتقال من ضفة إلى أخرى، ويهون عليهم أمر ذلك كثيرًا [5].

ولا نستطيع فى هذا المقام أن نتجاهل ظروف نشأة هذه المدن والتى ارتبطت بأهداف معينة كالجهاد والفتح فكانت كمعسكرات حربية، ثم تحولت إلى مراكز إدارية لإدارة الأقاليم المفتوحة تعتمد فى اقتصادياتها فى المقام الأول على الخراج والغنائم الواردة من البلاد التى تفتحها الجيوش، ثم بعد ذلك تحولت إلى مدن مستقرة عادية فتطلب عمرانها تخطيطًا آخر، يكسبها حاجاتها بالاعتماد على نفسها. فبدأ الأمويون هذه السياسة الداعية إلى توفر الماء وتشجيع الزراعة وتنمية التجارة المرتبطة بتطور الصناعات والحرف [6].



كذلـــك فإن اختيار موقع تلك المدن انطلق من أهمية تحصينه لدفع الأخطار التى تحدث عند هجوم الأعداء عليها، وبرزت تلك الحاجة إلى تحصين المدن منذ عهد قديم ـ كما أســلفنا منــذ قليل ـ فعندما نشــأت المدن وزاد عمرانها وثراؤها، وبــدأت تتعرض لهجمات الأعداء الذين يطمعون فى السيطرة عليها أو نهب ثرواتها، مما أدى إلى أهمية بناء الأسوار حول المدن، وتجهيــز الجند والقــادة الذين يتولون الدفاع عنها. ومن هنا كان اتخاذ الســور حول المدينة أمرًا مهمًا، وتبلورت الدلالة الحضارية للسور ـ الذى يعنى أمن وأمان سكانها ـ وتأمين المدينة، يكفله بناء الأسوار والأبراج والقلاع [٧].

أما عن شــوارع القاهرة عند نشــأتها فقد اختلف المؤرخون حول مدى اتســاعها، فبينما يصف أحدهم أسواق وشوارع القاهرة بالاتساع يخالفه آخر ويشير إلى أن أكثر دروبها ضيقة، وبينما يصف الأول الشوارع الرئيسية، يتجه الآخر إلى وصف الدروب التى تمثل غالبًا الشوارع الفرعية والطرق الخاصة.

وأجمع المؤرخون والرحالة على ما اتســمت به مدينة الفســطاط من شوارع ضيقة، فقد ذكر بعضهم أنه رأى فيها أسواقًا وأزقة ضيقة تظل فيها القناديل مشتعلة بشكل دائم؛ لأن نور الشــمس لا يصل أبدًا لتلك الأسواق والأزقة، ويؤكد ذلك المقريزى فيذكر أن شوارع الفسطاط وأزقتها ضيقة. ولعل الشــواهد الأثارية تدل على ذلك، إذ إنه لا تزال شــوارع الفسطاط بحى مصر القديمة لا يزيد عرضها على ستة أمتار ونصف المتر.

كما تؤكد ذلك الشــواهد الأثريــة التى تعكس هذه الظاهرة، كوجود قنوات مكلســة فى الجدران الخارجية لبعض المنازل الباقية، كانت تستخدم فى تصريف مياه المطر من على أسطح المنازل بدلاً من المزاريب التى لا تصلح إلا فى الشــوارع المتســعة حتى لا تســبب أذى للمارة. وكان لظروف إنشــاء الفســطاط وتخطيطها، والهجرة المكثفة إليهــا، وانضمام المهاجرين إلى قبائلهم، أثر واضح فى تكثيف الإنشاء وشغل المساحات وتضييق الطرقات [٨].

أما عن الحارات والأزقة فقد تركت حرية تحديد مقاييسها لأصحابها بتوجيه من الفقهاء الذين كانوا ينصحون العامة بأن يتركوا لشــوارعهم وأزقتهــم ما يتلاءم وأقصى ارتفاع وأضخم شىء يمر من خلالها كالجمل الذى يمر محملاً بما يحمله من سلع أو أغراض [٩].

يصــف إدوارد وليم لــين فى زيارته لمصر عام ١٨٣٣ حتى ١٨٣٥ شــوارع القاهرة بأنها غير مرصوفــة، معظمهــا ضيق متعرج، وهى فى الواقع أزقة أكثر منها شــوارع. والمار فى الشــوارع لا يرى فى القاهرة ســوى مدينة ضيقة المســاحة مكتظة بالســكان، كما تصطف فى الشــوارع العريضــة المتاجــر الواحد تلو الآخر، وتقــع فوقها بيوت لا صلة لها البتة بهــا، والتى نادرًا ما يقطنها الأشــخاص المستأجرون لهذه المتاجر، وأما إلى يمين الشــوارع الكبيرة ويسارها، فتمتد الشــوارع الفرعية والأحياء. ومعظم الشوارع الفرعية كبيرة، تشتمل على بوابة خشبية واسعة تغلــق ليلاً ويتولى حراســتها بواب يفتح البوابــة لكل راغب فى الدخــول، وتتألف الأحياء فى معظمها من أزقة [١٠].

وعندما تحتل المتاجر الجزء الأرضى فى المبانى فى شــارع ما (كما هو الحال عامة فى شــوارع العاصمة الكبيرة وفى بعض الشوارع الفرعية) يقسم البناء الفوقى إلى مساكن منفصلة ويعرف بـــ «الربعة»، وتكون المســاكن منفصلة عــن بعضها البعض، وعن المتاجر الواقعة فى القســم

السفلى، وهى متروكة للعائلات التى لا تستطيع تحمل دفع إيجار منزل بكامله. يضم كل مسكن فى الربعة غرفة أو غرفتين للنوم والجلوس بالإضافة إلى مطبخ ومرحاض. ونادرًا ما يكون لهذه المساكن مداخل منفصلة عن الشارع، فمدخلها واحد، وكذلك سلالمها مشتركة تربط عادة مجموعة مساكن مختلفة، ولا يتم تأجير مثل هذه المساكن مفروشة أبدًا، ونادرة هى الحالات التى يسمح خلالها لرجل لا زوجة له أو جارية عنده، أن يقطن تلك المساكن أو أن يقيم فى منزل خاص إلا أن كان لديه أهل أو أقرباء يسكن معهم، فتراه فى هذه الحالة لا يجد سوى «الوكالة» ليستقر بها، والوكالة عبارة عن مبنى مخصص بشكل رئيسى لاستقبال التجار وبضائعهم [١١].

أما البيوت الخاصة بالأثرياء فترتفع إلى دورين أو ثلاثة أدوار، ويضم كل منزل فسيح فناء غير مرصوف أو مسقوف يعرف بـ «الحوش»، بنى عند مدخله ممر ذو منعطف أو منعطفين بهدف منع المارة من اختلاس النظر إلى داخل الفناء. وتجد فى هذا الممر وراء الباب مباشرة مقعدًا حجريًا طويلاً يعرف بـ «المصطبة» يستند فى بنائه إلى الجدار أو إلى جانبه وهو مخصص للبواب والخدام الآخرين. كذلك تقع فى الفناء بركة تتدفق مياهها.

وتطل الحجرات الأساسية على باحة الفناء الواسع وتكثر الأبواب التى تدخل إليها من فناء المنزل، من هذه الأبواب «باب الحريم» الذى يقودنا إلى سلالم تؤدى إلى الحجرات المخصصة للنساء وسيدهم والأبناء. وتقع فى الدور الأرضى عامة حجرة اسمها «المندرة» يتم فيها استقبال الزائرين من الرجال [١٢]. كما ينبغى فى تصميم مساكن الأثرياء تصميم باب سرى يمكن التسلل من خلاله إذ داهم صاحب البيت خطر ما أو جرت محاولة لاغتياله، أو جعل هذا الباب مدخلاً ومخرجًا لخليلة أو حبيبة، ومن الشائع أيضًا فى ذلك الوقت بناء «مخبأ» فى مكان ما بالمنزل لإخفاء المال والثروة. كذلك يشيد فى غرفة الحريم فى تلك المنازل الكبيرة الواسعة حمام يتم تسخينه على غرار الحمامات العامة [١٣].

فى إطار مبدأ «لا ضرر ولا ضرار» تأتى ظاهرة «الخصوصية» التى أثرت تأثيرًا واضحًا فى الحياة الاجتماعية فى المدينة، وبالتالى فى تكويناتها المعمارية المختلفة، فقد حددت التعاليم الإسلامية نظام الحياة الأسرية بما يحفظ الحرمات والعرض، فأخذ بعضها بمرور الزمن سلوكًا عامًا حرص عليه السكان حرصًا شديدًا، وأصدر الفقهاء أحكامهم التى تدعم الخصوصية، وطبقها القضاة، ولم يتسامحوا فى كشف حرمات المنازل بالنظر من أبوابها، أو أثناء المرور فى الشارع، أو بجرحها من خلال الاطلاع على المنازل المجاورة من الأسطح والكوى التى تكشف بيوت الآخرين [١٤].

كانت البداية عندما شكا أحد سكان الفسطاط إلى الخليفة عمر من إطلالة جاره عليه من غرفة بناها، فأرسل الخليفة عمر إلى عمرو بن العاص واليه على الفسطاط أن يهدم هذه الغرفة، وعندما علم أن ذلك لم يكن فى نية المالك، كتب مرة أخرى إلى عمرو أن يضع سريره خلف النافذة، ويحاول الاطلاع فإن أطل على بيوت الجيران وجب إغلاق النافذة، وإن لم يتمكن فمن حق المالك أن يحتفظ بالنافذة، وهذه الحادثة كانت الأساس الذى انطلق منه نظام النوافذ فى المنازل فهى تسمح بإنشاء النوافذ بغرض دخول الضوء والهواء، دون الاطلاع على بيوت الجيران، وهو ما تبلور فيما يسمى بـ «المناور» الحائطية التى تسمح بالضوء

والهواء من حرم الجيران ولا تسمح بالاطلاع عليهم لارتفاع مستواها بنسبة ارتفاع لا تمكن من ذلك [١٥].

ويبدو أن هذا المبدأ الذى يرمى إلى حرمة البيوت وخصوصيتها قد وضع فى الاعتبار فى تصميم المآذن المرتفعة بالمساجد، وكذلك الآداب التى يجب أن يتحلى بها المؤذن؛ إذ إن ارتفاع المئذنة عن البيوت المجاورة لها ـ بغرض وصول نداء الصلاة إلى أكبر مدى ممكن. وما قد يسببه من أذى بكشف البيوت المجاورة لها مسألة مهمة تدخل فى مسئوليات المحتسب الذى وجب عليه أن يراقب المؤذن ويوجهه إلى عدم إمعان النظر فى بيوت الناس وهو على المئذنة، ويجعله ملتزمًا بذلك بالقسم. ولا يجعل أحد غيره يصعد إلى المئذنة، ولا يصعد هو إلا فى وقت النداء إلى الصلاة [١٦]. حتى إنه قد وصل الأمر من التشدد فى بعض الأحيان إلى تشدد المحتسب فى أنه لا يسمح للمؤذن بصعود المئذنة إلا إذا كان كفيفًا، حتى لا يؤذى البيوت المجاورة من خلال الاطلاع على ما بها. وربما يكون لذلك صلة بما نراه فى شيوع استخدام السلم المروحى الداخلى للمئذنة الذى يدور حول عمود مركزى، وعدم وجود فتحات مناسبة لإضاءته فى بدن المئذنة، فهذا التصميم بالإضافة أنه أدى إلى متانة بناء المئذنة وارتفاعها ورشاقتها، فإنه حمى البيوت المجاورة من التطلع عليها أثناء صعود المئذنة لعدم وجود فتحات، وإن وجدت فهى ضيقة لا تمكن من الاطلاع إذا كان المؤذن مبصرًا، أما إذا كان المؤذن كفيفًا فإن التصميم الداخلى للمئذنة بهذه الكيفية يسهل له الصعود والهبوط؛ حيث إن السلم المروحى حول العمود المركزى يكفل ذلك تمامًا. بل ربما أجاد المؤذن الكفيف صعود هذا السلم أكثر من المبصر، وغالبًا ما ارتفعت شرفة الأذان ارتفاعًا كبيرًا أيضًا يمكن من وصول الأذان إلى أبعد مدى ممكن، ولا يمكن من الرؤية الواضحة للبيوت المجاورة.

عندما نسعى لتتبع طبيعة الإسكان فى تلك الفترة التاريخية نجد أن المعز لدين الله الفاطمى قد حرص على أن يعزل مواضع سكنى العامة عن الأعوان؛ فقد اختار لأعوانه مراكز قريبة من قصره.

القاهرة سكنًا للعوام:

من مظاهر التغير ما حدث من تحول إنشائى ووظيفى فى مدينة القاهرة نتيجة لتغير الأوضاع السياسية؛ حيث تحولت مع بداية العصر الأيوبى من مدينة ملكية إلى مدينة للعامة، نتج عن ذلك تحولات جذرية فى عمران المدينة، وتكويناتها المعمارية؛ حيث أزيلت القصور الفاطمية وأنشئ فى مواضعها الكثير من التكوينات المعمارية الأخرى تطلب إنشاؤها إنشاء شبكة جديدة من الطرق الفرعية والخاصة التى تصل بينها. كما أن هذا التحول أضفى على المدينة طابعًا جديدًا، فتحول شارعها الأعظم شارع المعز لدين الله الفاطمى إلى منطقة تجارية ممتدة تشمل الكثير من الأسواق والسويقات التى تخصصت فى تجارتها وصناعتها والتى انسحبت فيما بعد على مسميات المناطق التى تشغلها كالصاغة والخيميين والفحامين والنحاسين.. إلى غير ذلك[١٧].

وفى عصر سلاطين المماليك لم تتسع تلك المواضع المميزة بمدينة القاهرة داخل السور لكل أمراء المماليك، كما أن ظروف العصر وما اشتملت عليه من مؤامرات وفتن، كان أدعى إلى تجنب سكنى الأمراء فى القلعة بجوار السلطان، وكان من الأدعى للأمراء أن يؤمنوا أنفسهم

ويسكنوا خارجها. وكان لهذا التوزيع لأولئك الأمراء فى سكنى المدينة أثر فى زيادة عمرانها وامتداد أحيائها؛ حيث إنهم كانوا يميلون إلى سكنى مناطق ذات ميزات خاصة أوجبت تعمير مساحات جديدة أضيفت إلى عمارة المدينة. فقد أدى ذلك إلى أن أنشأ الظاهر بيبرس ميدانًا بظاهر القاهرة التفت حوله من بعد الأبنية، وأيضًا ظهرت إلى الوجود منطقة بولاق وغيرها، تلك الامتدادات التى أصبحت أحياء مهمة من مدينة القاهرة وضواحيها.

وفى العصر العثمانى مع وجود القصور والعمائر والمساجد والوكالات والمدارس وغيرها، تكاثر بناء الزوايا والتكايا للدارسين والخانات والوكالات، وحدثت أشكال كثيرة من الحراك الاجتماعى، فعلى سبيل المثال، اختفى من الجهات القريبة من القلعة وجامع السلطان حسن سكانها الأغنياء بعد أن أفزعتهم حركات المشاغبين، وتحولت المنازل إلى أحواش سكنها الرعاع، أما أغنياء الحى فقد هجروه إلى حى بركة الفيل أو بركة الأزبكية اللذين أصبحا المقرين المفضلين لدى الأمراء والخاصة [١٠].

وتزايد أصحاب الحرف الصغيرة والمشعوذون كالحواة والقرداتية بميدان الرملية، التى تحولت مبانيه الفاخرة إلى أكواخ وحيشان وأخصاص، وتزايدت الربط والتكايا والخوانق والجوامع والزوايا، وبدأت مناطق السكن الفقيرة على أطراف القاهرة تتضخم، وأصبحت هذه المناطق محلاً لأفقر شرائح المجتمع والقادمين الجدد من الأرياف، وبدأت تتكاثر الأحواش داخل نطاق المدينة أو خارجها «أحواش المقابر نموذجًا»، والوثائق تتحدث فى الكثير من الأحوال عن حوش الفلاحين، وكان يوجد نوع من التجانس بين سكان تلك الأحواش يعود إلى وحدة مسقطهم حينا، كـ «حوش الشراقوة» نسبة إلى مديرية الشرقية، و«حوش الصعايدة» نسبة إلى أهالى صعيد مصر؛ أو إلى انتمائهم لمهنة واحدة، فقد كان يوجد شمال القاهرة بالقرب من جامع الحاكم «حوش للغوازى»، وبالإضافة إلى الأماكن الدينية كالزوايا والجوامع تزايد بناء القباب وجعلوا عليها الحيطان فتكون كالدور وبنيت بها البيوت، بدأ القراء والفقراء يفدون إليها؛ حيث يقرأ القرآن ليلاً ونهارًا، ويوزع الطعام (الرحمة) على الفقراء والشحاتين. وكان يتم ذلك بالمقابر[١١] وكان بعض العوام والفقهاء والفقراء والحرافيش وجماعات متلصصة يبيتون فى القرافات وبصفة خاصة الواقعة أسفل المقطم. المجاورين لباب الوزير، وللإمام الشافعى، والسيدة نفيسة.

وفى زمن الحملة الفرنسية تحولت هذه القرافات إلى مكان يتحصن فيه بعض الثائرين الذين انطلقوا من الحارات الجوانية الحسينية وبولاق وغيرها، ولكن جنود هذه الحملة، هدموا القرافة حتى لا تكون مأوى لهؤلاء وأطلقوا قنابلهم على الحسينية، والتى كانت أحد معاقل الثوار الذين كان معظمهم من العوام والحرفيين، وهم الشرائح المسحوقة اجتماعيًا وليس لديهم ما يخافون عليه من مسكن أو أهل أو مال.

الحيرة فى الأمثال الشعبية

شاعت مفاهيم تعبر عنها الأمثال الشعبية التى تعزز علاقة الجار بالجار والحقوق الواجبة عليهما تجاه بعضهم البعض من خلال حاجاتهم إلى التكاتف والتساند الاجتماعى من أجل التعايش مع منطق الظروف التى أوجدتهم فى هذا الكيان الإسكانى الواحد. وانطلقت تلك الأمثال من رؤية الجماعة التى عززتها خبرتهم مع الحياة وتجاربهم فيها، لتمثل خلاصة الخبرة

والتجربة فى صياغة إبداعية تعمل على يسر تلقيها، وتبنى الأفكار التى تحتويها، مما يعين على سرعة تداولها وانتقالها عبر الأجيال المتعاقبة وانتشارها بين الأفراد والمجتمعات.

وفى الأمثال التالية ما تعبر به الجماعة عن الجوانب الإيجابية فى الجيرة والدور الذى يلعبه الجار فى حياة الجار، من حيث طيب العشرة، وطيب المقام، وتبادل المنافع. اسـأل عن الجار قبل الدار[٢٠]، ويقال أيضًا فى نفس المعنى (**اشترى الجار قبل الدار**)[٢١]. ويفيد المعنى بناء على الخبرة المكتسـبة لأفراد الجماعة بأن اختيار الموقع الذى سيتم الاستقرار فيه يجب أن يسبقه التأنى فى الاختيار؛ حيث يجب السـؤال عن طبيعة الجيران وملامح علاقتهم بالآخرين، ومدى حرصهم على التفاعل والتلاقى الإنسـانى. وهو الأمر الذى سـوف يعين على علاقة طيبة بهم ـ أو العكس ـ ولذا أوجبت الحكمة السؤال؛ فإن حسن اختيار الإنسان يسبق اختيار المكان.. فى بعض الأحيان يزيد على المثل السابق فيقال (**اسأل عن الجار قبل الدار والرفيق قبل الطريق**)، والعـرب تقول فى أمثالها «**الجار ثم الدار**»، قـال الميدانى: «**هذا كقولهم الرفيق قبل الطريق، وكلاهما يروى عن النبى، صلى الله عليه وسـلم، قال أبو عبيد: كان بعض فقهاء أهل الشـام يحدث بهذا الحديث، ويقول: معناه إذا أردت شراء دار فسـل عن جوارها قبل شرائها**». وفى أخبـار أبو الأسـود الدؤلى من كتـاب «**الأغانى**» أنه كانت له دار من رهطـه فأولع برمى أبو الأسـود بالحجارة كلما أمسى ولم يفد فيه اللوم، فباع أبو الأسـود داره واشترى دارًا فى هذيل، فقيل له: أبعت دارك؟ قال: لم أبع دارى ولكن بعت جارى فأرسـلها مثلاً. والمثل التالى ينطلق من هذا المعنى ويؤكد عليه: (**بيت ينكرى، وبيت ينشرى**)[٢٢] ويفيد المعنى بأن الدور بحسب مواقعها وجيرانها، فدار تكرى، أى تؤجر ويمكن استبدال دار أخرى بها إذا لم يتوفر فى جوارها حسـن العشرة والعلاقة، ودار أخرى عليك أن تبادر فى شرائها واسـتمرار الإقامة فيها لحسـن موقعها وطيب أخلاق جيرانها، ويروى أيضًا فى هذا المعنى: (**بيت ينشرى وعشرة تنكرى**). كما يقال: (**بيت ينشرى وبيت ينكرى وبيت يغور بسكانه**)[٢٣] ويقسم هذا المثل مراتب الاختيار، ففـى المرتبـة الأولى البيت الذى تتم الإقامة الدائمة به، ثم الإقامة إلى حين، وفى المرتبة الثالثة البيـت الذى لا تطيق العشرة مع سـكانه وجيرانـه، ويقال أيضًا فى هـذا المعنى: (**من جاور السـعيد يسعد، ومن جاور الحداد ينكوى بناره**)[٢٤][٢٥] ويضرب المثل فى أهمية اختيار الجار لأن سعادته سوف تعم وإن كان فى ضيق وكرب سوف يؤثر ذلك فى المحيطين به، والمثل بذلك يرمى إلى أن تأثر الجار بحال الجار يجب أن يؤخذ فى الاعتبار عند اختيار الموقع السكنى.

كذلك فإن المثل التالى يحض على حسـن المعاملة بين الجيران ويتفق مع الحديث النبوى الشريـف: (**ما زال جبريل يوصينى بالجار حتى ظننت أنه سـيورثه**) فيقال: النبى وصى على سابع جار[٢٦].

ويؤكد المثل التالى على أهمية توطيد العلاقة بالجيران؛ لأن التصاق سكناهم وقربهم يؤدى إلى سرعة قيامهم بالعون والمساعدة حال طلبها وهم بذلك يستحقون مزيد من الألفة والمودة.

(**قبـل ما أقول يا أهلى، يكون الجيران غاتـونى**)[٢٧]. ويقال أيضًا فى هذا المعنى فى (**ربك وجـارك عالم بحالك**)[٢٨]. ويضرب المثل التالى فى تحمـل أذى الجار وجوره لكونه أقرب الناس (**الجار جار وإن جار**)[٢٩] كما يقال (**الجار ولو جار**)[٣٠] أو جارك وإن جار[٣١]. وجميعهم يعنى احفظ جارك وحافظ على علاقتك به حتى لو ظلمك لأنه سرعان ما يستعيد صوابه وتستعيدا مودتكما، انطلاقًا من حاجتكما الملحة لتبادل المنافع. وفى المثل التالى الذى على لسـان سـيدة

• غاتونى: آغاتونى •

الدار وتسـعى فيه للتأكيد أن المودة التى تربط بينها وبين جارتها والتى تخلصها من همومها وكدرها فى أن تسر لها بما يشغلها ويؤرقها فتسعى الثانية دومًا إلى أن تزيح وتخفف عنها آلامها يقول المثل: لولا جارتى لانفقعت ** مرارتى[٣٢]. ويؤكد المثل التالى على تلك المودة الواجبة (**إن كان بجارى ما يهنالى**)[٣٣]، ويعنى إذا كان هذا الخير من حق أو فى حوزة جارى فلا يجب أن أستطيبه لنفسى ولا أسعى للاستحواذ عليه وكأننى أمتلكه. لأن الجار أقرب الناس إلى. وفى هذا المعنـى يقول المثل: (**إن كان جارك فى خير أفـرح له إن ما جالكش * منه يكفيك شره**[٣٤] أو **يقال إن كان جارك فى خير أفرح له إن ما نابك ** منه كفاك**) شره[٣٥]. والمعنى يفيد بأن عليك أن تسر إذا جاء جارك خير فإذا لم يصبك شىء من هذا الخير، فلا يجب عليك أن تحسده على ما جاءه. ولعل هذا الخير إذا جاءك سـوف يكون شرًا عليك وعلى دارك. ويذهب المثل التالى إلى أهمية ملاطفة الجار وعدم الاصطدام به وعدم السعى إلى مخاصمته حتى لو كان سفيهًا، فعلك بذلك تسترضيه وتمنع أذاه عنك: (**إن كان جارك سفيه، اعمل له كحك *** **وهاديه**)[٣٦].

• *انفقعت: انفجرت.

• *ما جلكش: لم يأتك.

• *نابك: نالك.

• ***كحك: كعك.

كذلك فإن الأمثال الشعبية تفترض خلافات قد تتعرض لها العلاقة بين الجيران، ولأن الأمثال الشـعبية قد تأسسـت على واقع الحياة وما يعتريها من تقلبات فى العلاقات فقد تنبهت إلى إمكانية حدوث ذلك بين الجيران، لكن وعى الجماعة الشعبية بحتمية التلاقى الإنسانى بينهم؛ فقـد عرضت فى موضوعاتها لتوتـر تلك العلاقة وحذرت من التمادى فيهـا، يقول المثل: (**إن خانقت جارك **** **ابقيه وإن غسـلت توبك نقيـه**)[٣٧]. والمراد فى المثل إذا أغضبت جارك، لا تبالغ، إبقاءً على مودته، أما ثوبك فبالغ فى تنقيته من الدنس وما علق به إذا غسـلته، أى كن حكيـمًا فى وضـع الأمور فى مواضعها. وفى المثل التالى ما يؤكـد المعنى: (**صباح الخير يا جارى، أنت فى دارك (فى حالك) وأنا فى دارى (فى حالى)**)[٣٨]، ويرمى المثل إلى أهمية منع تسرب العداء بـين الجيران، وكف أذى توتر العلاقة إذا ما بدأ الخلاف فيـما بينهم فيطالبهم المثل بالاكتفاء بالعلاقة السـطحية والاقتصار على التحية، وتجنـب الاختلاط حتى لا تعمق الخصومة، فذلك أبعد للشقاق وأدعى للراحة. وفى نفس المعنى يقول المثل: (**إن كرهك جارك حول باب دارك**)[٣٩]، أو يقـال: (**إن جـار عليك جارك، حول باب دارك**)[٤٠]، وينصح المثل الجار بأهمية إخماد الـشر عندما تبـدأ ا لخصومة بينه وبين جاره، فيدعوه إذا وقعـت بينهما كراهية أو ظلم أن يبـادر- إذا تمكـن من ذلك- أن يجعل باب داره غير مواجه لبـاب جاره اتقاء لشر الاصطدام والقتال.

• ****خانقت: تشاجرت، وأصله من الأخـذ بالخناق عند المشاجرة

والأمثال التالية تعرض للجوانب السلبية للجيرة وما يترتب عليها من مشكلات، وهى بذلك تدعو إلى دقة اختيار السكن، حتى لا يتعرض الجار لسوءات جاره فيقول إحداها: (**الجار السو يحسـب الداخل ما يحسـب الخارج**)[٤١]. أى أن الجار السيئ ينتبه ويتابع ويحصى ما يدخل دارنا من خير، ويحسدنا عليه، ويتغافل عما ننفقه.

• *ما أرداه ما أردأه

(**جارنا السـو ما أرداه * اللى معانا كله، واللى معاه خباه**)[٤٢] أى أن جار السـوء ما أردأه؛ لأنه يخفى عنا ما معه، ويأكل ما معنا ويشاركنا فيه. (**حسدتنى جارتى على طول رجليه**)[٤٣]. ويضرب فى حسد الجيران على ما لا يحسد عليه المرء.

والمثـل التـالى يطلب من الجار أن يصبر على رداءة جاره، مهما كان قدر الضير، فليس ثمة شىء أكثر أذى عليك من جار السـوء تصاب بجواره، فلا تقلق واصبر على أذاه ولا تغير دارك؛

فقــد يرحــل هو عن جوارك أو تصيبه داهية أو مصيبة ترديــه وتريحك منه. اصبر على جارك السو يا يرحل يا تيجى له نصيبة (داهية) [٤٩].

خلاصة القول

فى نهاية هذه الورقة نصل إلى أن العلاقة بين الإنســان والمكان الذى يســعى للعيش فيه علاقة دالة، تتأسس على حاجات إنسانية مشتركة بين جميع شعوب الأرض، تلك الحاجة التى لا تفرط فى الانحياز دومًا إلى الاقتراب من المتشــابه فى الظرف، المتقارب اجتماعيًا أو اقتصاديًا، وهو الأمر الذى يقوى الشعور بالأمن فيدعو إلى الاستقرار. وتذهب هذه الدراسة إلى أن ذلك الاحتياج استمر عبر الأزمنة المتعاقبة.

كذلك فإن اعتماد السكان بكل مدينة على الاحتماء بالآخر استوجب فى ذات الوقت تعزيز ذلك ببناء الأســوار وغلق أبواب المدينة نفسها والشوارع والحوارى بها، لصد أذى الخارج وما يمكن أن يســببه من إزعاج، ولعلنا فى هذا المقام عندما نكشــف عن طبيعة المدن الجديدة التى تم إنشــاء الكثير منها فى نهاية القرن الماضى وجار إنشــاء المزيد منها كمدينة ٦ أكتوبر، والشــيخ زايد، والعاشر من رمضان، والشروق، والقاهرة الجديدة، وغيرها، سوف نتوقف قليلاً عند بعض الأشــكال التى حرص المســتثمرين على التأكيد عليها كصيغة لجذب أفراد الطبقة العليا إليها نجد أن تلك المدن فى صيغة تخطيط بعض أحيائها، قد أعادت الأسوار التى تحيط بســاكنيها لتبتعــد بهم عن غيرهم من بقيــة الطبقات والشرائح الاجتماعيــة المختلفة. وكأن التاريخ يعيد نفســه لكن بصورة مخالفة فإذا كانت الأسوار فى المدينة القديمة لحماية الجميع ضــد الأخطار الخارجية تأتى أســوار المدن الجديدة لتحمى البعــض من الكل.. وهنا يجب أن تبــدأ رحلة بحث جديــدة لفهم تلك الظاهرة والوقوف على مســبباتها وأبعادها والآثار التى سوف تترتب عليها..

الهوامش

(١) محمد أنور شكرى، العمارة فى مصر القديمة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧٠.

(٢) Somers Clarke El kale and the Great Wall. Journal of Egyptian Archeology. VII, (1921), p. 54..

(٣) محمد أنور شكرى، العمارة فى مصر القديمة، مرجع سابق، ص ٧٢.

(٤) محمد عبد الستار عثمان، المدينة الإسلامية، عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٨. ص ٩٦، ٩٧، ٩٨.

(٥) نيازى مصطفى، القاهرة، دراسات تخطيطية فى المرور والنقل والمواصلات، ص ٩ - ١٠.

(٦) محمد عبدالستار عثمان، المدينة الإسلامية، مرجع سابق، ص١٠٦.

(٧) بيتر قارب، بنو الإنسان، ترجمة زهير الكرمى، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٠، ص ١٣٩.

(٨) Saleh Ali Elhathlaul, Traditio, Continuity and Change in physical Environment: the Anal Muslim city.ph.D. Thesis Submitted to the Department of Architecture at M. I. T. 1981. pp. 38 - 39.

(٩) محمد عبدالستار عثمان، مرجع سابق، ص ١٨٣.

(١٠) إدوارد وليم لين، عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم، مصر ما بين ١٨٢٣ و١٨٢٥، ترجمة سهير دسوم، مكتبة مدبولى، القاهرة، ص١٥، ١٦، ١٧.

(١١) المرجع السابق، ص ٣١، ٣٢.



عزة كلفت

حكايات من إسبانيا

كان هناك زوجان كبيران فى السن، ورغم أنهما كانا فقيرين، كانا يقضيان حياتهما كلها على أحسن ما يرام، يعملان، ويعتنيان بمزرعتهما. وذات ليلة شتاء، كان الزوج والزوجة جالسين فى دفء بيتهما الهادئ، فى حب وصحبة؛ وكانا يُحصيان كميات المكاسب الكبيرة التى حققها آخرون، وكانا يرغبان فى الاستمتاع بمثلها أيضًا.

قال العجوز:

- آه لو حصلتُ بدلاً من مزرعتى ذات التربة السيئة تلك، التى لا تفيد إلا فى أن يتمرغ فيها حمار، على مزرعة العم بولاييناس الكبيرة!

- أما أنا، أضافت زوجته، آه لو كان لدىّ بيت جديد مثل بيت جارتنا، بدلاً من بيتنا هذا الذى سيسقط إذا دفعه أحد!

- إذا كان لدىّ، واصل الزوج، بدلاً من تلك الأتان التى لا تستطيع، حتى أن تحمل أكياسًا مليئة بالهواء، عِجْل العم بولاييناس!

- إذا كان يمكننى، أضافت الزوجة، ذبح خنزير يساوى مائتى جنيه مثل جارتنا! ليس على هؤلاء الناس إلا أن يتمنوا الشىء ليمتلكوه. متى سنرى أحلامنا تتحقق؟

وبمجرد أن قالت تلك الكلمات، رأيا امرأة فى غاية الجمال، تنزل من المدخنة. كانت صغيرة جدًا، لدرجة أن طولها لم يكن يتعدى النصف بارة؛ وكانت تلبس على رأسها تاجًا ذهبيًا مثل ملكة. وكان الرداء والطرحة اللذان يغطيانها شفافين ومكوّنين من الدخان الأبيض، أما الشرارات التى ارتفعت فوقهما بفرحة مع انفجار صغير مثل الألعاب النارية المبهجة، فقد أخذت تتناثر عليهما مثل الترتر البراق. وفى يدها، كانت تحمل صولجانًا ذهبيًا صغيرًا، أعلاه عقيق أحمر ساطع.

قالت لهما:

*مـن كتاب: حكايـات حول المدفأة (تحـت النشر)، تأليـف الكاتب الإسـبانى: أنطونيو رودريجبيت ألمودوبار.

- أنا سـاحرة الحظ، كنتُ أمرّ من هنا، وسـمعتُ شـكواكما؛ ولأنكما كنتـما تتوقان كثيرًا لتحقيـق أمانيكما، جئتُ لأحقق لكما ثلاثا منها: واحدة لكِ، قالت للزوجة؛ وأخرى لكَ، قالت للزوج، والثالثة ستكون مشتركة بينكما، وعليكما كليكما أن تتفقا عليها؛ وتلك الأخيرة، سأعود وأسلمها لكما غدًا بنفسى فى نفس الموعد؛ ولديكما إلى ذلك الحين وقت للتفكير فى ماذا ستكون تلك الأمنية؟

وبمجرد أن قالت هذا، ارتفعت نفخة دخان من بين اللهب، واختفت فيها الساحرة الجميلة. وأتـرك لحضراتكم تخيُّل مدى سـعادة الزوجين وكم كانت لديهما مـن أمنيات، مثل مقدمى الطلبـات الذين يحاصرون باب الوزير. كانت الأمنيـات كثيرة، لدرجة أنهما لم يكونا متأكدين على أىٍّ منها يتفقان، وقررا ترك الاختيار النهائى للصباح التالى، وقضاء الليلة فى استشـارة الأمر مع الوسادة، وبدآ يتحدثان فى أشياء لا علاقة لها بالأمر.

وبعد قليل، وقع الحوار على جاريهما المحظوظين.

- كنتُ هناك اليوم، وكانا قد طبخا سجقًا، لكن وأىّ سجق! فقط رؤيته كانت مجدًا!

- ليت أحدًا يُحضر لنا واحدة هنا، أجابت الزوجة، لنشويها على الفحم ونتعشى بها!

وبمجرد أن قالت هذا، ظهر فى الحال، على الفحم، أجمل قطعة سجق وُجدت أو موجودة أو ستوجد فى العالم.

ظلـت المرأة تنظر إليهـا وفمها مفتوح وعيناها مذهولتان. أما الزوج، فقام يائسًـا، وأخذ يجول فى الغرفة، وهو يشد فى شعره، ويقول:

- بسببكِ أنتِ، الأكثر جشاعة وشراهة على وجه الأرض، ضاعت واحدة من الأمنيات. انظرْ يا إلهى، أىّ امرأة هذه! إنها أغبى من الغباء! إنها جلبت لى اليأس. أنا أتبرأ منك ومن السجق ولست أريد أكثر من أن يلتصق بمنخاريكِ!

لم يكد يقول هذا حتى كان السجق فى المكان المشار إليه.

وعندئذ خيّم الذهول على الرجل واليأس على المرأة.

- خيرًا فعلتَ، أيها الوغد، صاحت هى، وهى تقوم بمجهودات غير مجدية لنزع السـجق من على أنفها؛ إذا كنتُ قد أسـأتُ اسـتخدام أمنيتى، فعلى الأقل كان الأذى لشـخصى، وليس للآخرين: لكنْ مع الخطيئة يأتى التكفير عن الخطيئة، فأنا لا أتمنى شـيئًا، ولن أتمنى شـيئًا، إلا أن يختفى السجق من على أنفى.

- بالله عليكِ يا امرأة، ماذا عن المزرعة؟

- لا شىء.

- بربك يا امرأة، وماذا عن البيت؟

- لا شىء.

- لنتمنْ منجمًا، يا امرأة، وسأصنع لكِ غطاءً ذهبيًا لقطعة السجق تلك.

- مستحيل!

- ماذا إذن؟ هل سنظل كما كنا؟

- هذا هو كل مُناىَ.

ولم يتوصل الزوج إلى شيء رغم ترجيه لزوجته التى كانت فى منتهى اليأس بأنفها المزدوج هذا، وهى تحاول بالكاد إبعاد الكلب والقطة اللذين كانا يريدان الانقضاض عليها.

وظهرت الساحرة فى الليلة التالية، وسألتهما ما أمنيتهما الأخيرة، وأعادتهما إلى الوضع السابق وعاشا سعيدين.

شجرة الخالة تعاسة

كانت تعاسة امرأة فقيرة عجوزًا، وكانت تعيش على طلب الصدقات. وكان عندها ابن اسمه «أمبروسيو»، وكان يسعى فى الدنيا أيضًا يطلب من الناس صدقة. وكان عندها كلب اسمه «تارُّو»، وكان الوحيد الذى يصحبها فى كوخها الصغير.

وهكذا عاشت سنينَ عدة، حتى تقدم بها السن جدًا، وكانت تعيش فقط على الصدقات التى تحصل عليها وعلى ثمرات شجرة الكمثرى الموجودة بالقرب من الكوخ الذى تعيش فيه، والتى لم تنعم بثمارها إلا فى سنين قليلة جدًا؛ لأن الصبية كانوا يأخذون كل الكمثرى. ولأنها لا يمكنها الجرى، كانت تضع لهم الكلب، وكان الصبية يهربون، وعندما لا تكون موجودة، يأخذون الكمثرى حتى قبل أن تنضج.

ذات يوم، عندما خيّم الليل، جاء أمام بيتها رجل مسكين. ولكنْ، لأن السماء كانت تمطر ثلجًا، طلبت منه الخالة تعاسة أن يدخل ليجد ملاذًا فى بيتها. ودعته ليتعشى حساءً بالخبز القليل الذى حصلت عليه خلال اليوم. وقسمت فَرْشة من القش كانت تنام عليها لتعطى المسكين جزءًا منها لينام عليه. ونام كل منهما على فَرْشته. ولكن الغريب فى هذا الأمر أن تارُّو، الكلب الذى كان لدى الخالة تعاسة، كان سيئًا جدًا، وكان ينبح عندما يقترب أىّ شخص من الباب. ولاحظت الخالة تعاسة أنه عندما استقبلت هذا الرجل المسكين، ليس فقط لم ينبح الكلب عليه، إنما اقترب منه ليلعق له قدميه. وهكذا قضيا الليل نائمين، وعند الشروق، انتبهت الخالة تعاسة إلى أن الرجل المسكين استيقظ بغرض الرحيل. ولكنْ، لأن السماء كانت تمطر ثلجًا، لم توافق على أن يخرج. وخرجت هى إلى القرية المجاورة، وقالت له:

- لا تخرج من بيتى قبل أن تتناول إفطارك أولاً فأنا ذاهبة الآن لأحضر من القرية أربع قطع من الخبز القديم. وعندما أعود، تناولْ إفطارك وغادرْ.

- وعندما رأى الرجل المسكين نوايا الخالة تعاسة الطيبة، وافق على ما اقترحته عليه. ولكنْ بعد ذلك، عندما عادت وكانا يتناولان إفطارهما، قال المسكين للخالة تعاسة:

- بسبب قلبك الطيب هذا، سأعمل لك معروفًا. اطلبى منى ما تشائين، فرغم أنك ترينني أرتدى ملابس رجل فقير، فإننى لست كذلك. وأريد أن أردّ لك الجميل الذى قمتِ به معى.

رفضت الخالة تعاسة هذا الكلام، وهى تقول إنها لا تحتاج إلى شىء؛ لكن الآخر أصرّ على ذلك كثيرًا، لدرجة أنه لم يكن أمامها إلا أن توافق وتطلب شيئًا. وطلبت ألا يتمكن كل من يتسلق شجرة الكمثرى الموجودة أمامها دون إذن منها، من النزول. لأنه رغم أن الشجرة تثمر كمثرى شهية، فإنها لا تأخذها لأن الصبية يأخذونها منها. وأجابها هو:

- طلبك مُجاب. أنتِ ترضين بالقليل يا امرأة.

وسرعان ما بدأت تظهر تأثيرات المنحة. فى السنة التالية، وبمجرد أن بدأت الشجرة تثمر كمثرى نصف ناضجة، ظلّ أوائل الصبية الذين تسلقوا ليأخذوها عالقين فى الأعلى حتى وصلت الخالة تعاسة. أول يوم ظل فيه الصبية محبوسين، وكانت الخالة تعاسة تصيح بهم عندما تراهم من بعيد وتقول:

- آه أيها المشاغبون! ستدفعون ثمن ما فعلتموه غاليًا، لن تتمكنوا الآن من الهرب من تحت أظافرى.

وعندما وصلت أسفل شجرة الكمثرى، أخذت تضربهم بالعصا التى تتعكز عليها، حتى أشفقت عليهم وأمرتهم بالنزول. وبعد كل هذا أخذ الكلب ينبح فى وجوههم ويجذب كل واحد منهم من بنطاله حتى عادوا إلى بيوتهم وملابسهم ممزقة تمامًا.

فى هذا العام نفسه، ظل الصبية يذهبون لأكل الكمثرى، ولكنْ، بعد أن لاحظوا الحالة الشيطانية التى أصبحت فيها شجرة الكمثرى، لم يعد أحد يقترب. وفى العام الذى تلاه، استطاعت الخالة تعاسة أن تستمتع، بكل هدوء، بالكمثرى التى تثمرها شجرة الكمثرى تلك. وهكذا مرت أعوام طويلة، حتى اقترب من الباب ذات يوم، رجل طويل، نحيف، على كتفه منجل، نادى على الخالة تعاسة ثلاث مرات، وهو يقول لها:

- هيا يا تعاسة، لقد حانت الساعة.

تعرفت عليه الخالة تعاسة، التى كانت تقترب من الباب، وعرفت أنه الموت، وصاحت:

- سريعًا جدًا هكذا أيها الرجل، فى أفضل لحظات حياتى! أتأتى الآن بعد أن أصبحتُ استمتع بهدوء بما لدىّ!

ولكنْ، لأن الموت أصرّ عليها، توسلت إليه الخالة تعاسة أن يعمل من أجلها معروفًا. وقال لها الموت:

- حسنًا، ماذا تريدين؟

- فقط بينما أجهّز نفسى قليلاً للرحلة، أعمل لى هذا المعروف، اجمعْ لى ثمرات الكمثرى الأربع تلك، التى تبقت على شجرة الكمثرى.

أجابها الموت:

- حسنًا يا امرأة، هيا اذهبى بسرعة واستعدّى.

وفى هذه الأثناء، ذهب الموت ليقتطف الكمثرى من فوق شجرة. تسلق الشجرة؛ ولأنها كانت فى الأعلى، كان عليه أن يبذل مجهودًا كبيرًا، بالرغم من ذراعيه الطويلتين، ليحصل عليها.

وبمجرد أن أخذها، أراد أن ينزل من فوق شجرة الكمثرى، ولم يتمكن من ذلك. كانت الخالة تعاسة تشاهد كل هذا، وهى تطل من الباب، وأخذت تقهقه، وهى تقول:

- ها، ها، ها! من الجيد أن تبقى هناك! واتركنى أنا، فأنا الآن فى أمان!

وبقى الحال هكذا بضع سنوات، وبدأ الناس يشعرون بغياب الموت، فقد كان هناك عجائز، ولم يُمتْ منهن أحد رغم الأمراض المؤلمة التى كانوا يعانون منها. وامتلأت المستشفيات وتعطلت عن العمل، وتعدّى عمر البعض مئتىْ عام. وكانوا يتوسلون إلى الأطباء ليعطوهم شيئًا لينهى حياتهم، التى كانت تعذبهم، ورغم كل هذا، لم يكن أحد يموت. كانوا يطعنون بعضهم؛ وكانوا يلقون أنفسهم من فوق حافة شديدة الانحدار؛ وتصبح حالتهم مثيرة للشفقة، ولكنْ لم يكن أحد يموت، ولا حتى فى الحروب، فالموت عالق فوق شجرة الخالة تعاسة ولا يمكنه النزول دون إذنها.

عندما انتبه سكان القرى المجاورة، أخذوا يتجولون فى كل المناطق ليروا أين يمكنهم أن يجدوا الموت. حتى لاحظ الطبيب، الذى كان صديقًا عزيزًا للموت، أن هناك أحدًا يناديه من بعيد ويقول:

- آه أيها الطبيب! تعالَ إلى هنا!

حضر إلى حيث يسمع الأصوات وفى الحال انتبه إلى أن الموت كان معلقًا فوق شجرة الخالة تعاسة. أبلغ كل الجيران، وذهب الجميع مسلحين بالفئوس، إلى ذلك المكان بغرض تحطيم الشجرة، التى كانوا يقولون إنها مسكونة بالشياطين. ولكنْ مهما ضربوها بالفأس من ناحية أو من أخرى، لم تكن الفئوس تمس الشجرة. تعبوا من محاولة قطعها. صعد البعض الآخر على الشجرة، وأمسكوا الموت من يديه، وأخذوا يجذبونه محاولين إنزاله من هناك. لكنهم ليس فقط لم يستطيعوا سحبه من هناك، إنما ظل كل الذين صعدوا معلقين وشكّلوا كتلة. أخذت الخالة تعاسة تضحك وتقول:

- كل ما تحاولون عمله غير مجد، فلن ينزل أحد دون أن أعطيه أنا الإذن.

وعند رؤية هذه القوة القديرة للخالة تعاسة، حضرت شخصيات من قرى مختلفة لتتوسل إلى الخالة تعاسة أن تترك الموت ينزل من هناك؛ لأن رؤية الدنيا هكذا تثير الشفقة، فلا أحد يموت فى أىّ مكان، رغم المصائب والمعاناة التى يعانيها الكثير. أما الخالة تعاسة فقد اقترحت شرطًا، عندما رأت كل هذا التوسل، وإشفاقًا منها على الإنسانية بأكملها.

- ما هو؟ سألوها.

وأجابت هى أن الشرط هو ألا يناديها الموت ثانية، ولا يتذكر ابنها أمبروسيو.

-لا تتذكرنى أبدًا، لا أنا ولا ابنى أمبروسيو، حتى أناديك أنا ثلاث مرات.

وافق الموت على هذا، قائلاً إن ما طلبته مُجاب إذا أعطته إذنًا بالنزول من فوق شجرة الكمثرى، هو ومن معه. ولوّح بسن منجله، وأخذ يقطع الرقاب فى كل مكان. مات المليارات، فكل من كان يبحث عن الموت منذ تلك اللحظة، وكل من حانت ساعته أيضًا، وجده فورًا، إلا المرأة العجوز وابنها، ولهذا لا يزال التعاسة والجوع مستمرّان.

الصياد وزوجته

كان ياما كان، فى سالف العصر والأوان، كان هناك صياد فقير جدًا، يعيش مع زوجته فى كوخ. وكان يخرج كل يوم إلى البحر ليصطاد. كان يُلقى بالشِّباك، وينتظر ليرى ماذا سيجلب ليأخذه ويبيعه. ولأنها كانت تجلب القليل معظم الوقت تقريبًا، لم يخرجا من البؤس أبدًا.

ذات يوم، اصطاد سمكة كبيرة جدًا، وعندما أخرجها، قالت السمكة:

- دعنى أذهب، يا خوان، وسأعطيك كل ما تتمنّى.

بقى الرجل مذهولاً وتركها تهرب. وعندما وصل إلى البيت، وحكى لزوجته ما حدث له، غضبت كثيرًا وأخذت تصيح:

- آه، كم أنت أحمق! فعلتَ هذا وأنت تعرف أننا ليس لدينا حتى ما نأكله! ولا نجد بيتا نعيش فيه! أيعجبك العيش فى كوخ؟ إذا أمسكت تلك السمكة مرة أخرى، اطلبْ منها أن تعطينا نقودًا كثيرة!

ذهب خوان ليصطاد مرة أخرى فى اليوم التالى، وأخرج نفس السمكة مرة أخرى فى شِباكه. وسألته هى:

- ماذا تريد يا خوان؟

وقال خوان:

- أنا لا أريد شيئًا، زوجتى هى التى تريد.

- وماذا تريد زوجتك؟

- تريد مالاً كثيرًا.

- حسنًا. اصعدْ على ظهرى. لا تخفْ يا رجل؛ اصعدْ.

صعد خوان على ظهر تلك السمكة، بحراشيفها الرائعة، واختفيا فى أعماق البحر. وسبحا ثم سبحا حتى وصلا إلى قصر من الكريستال ملىء بالكنوز.

- خذ ما تريد واحملْه لزوجتك، قالت له السمكة.

ملأ خوان جيبه بنقود ذهبية، وعندما عاد إلى بيته، أعطاها النقود.

فرحتْ كثيرًا، ولكنْ؛ لأنه كانت لديها رغبات كثيرة فى إنفاق المال، لم يبق معها وقت طويل، وأخذت تقول لزوجها:

- هيا يا خوان، نفدَتْ نقودنا. اذهبْ إلى السمكة وقل لها إننا نريد أن نعيش فى قصر.

عاد خوان للبحر ومعه شِباكه وخرجت له السمكة مرة ثالثة.

- ماذا تريد يا خوان؟

- أنا لا أريد شيئًا، زوجتى هى التى تريد.

- وماذا تريد زوجتك؟

- الآن تريد قصرًا.

- حسنًا. عد إلى بيتك، وستجده قد تحوّل إلى قصر.

وهـــذا ما فعله خوان. وعندما وصل وأراد الدخول، أوقفه بعض الخدم على الباب. وكان عليه أن يلـــحّ عليهـــم كثيرًا ويطلب منهم أن يتحدثوا إلى صاحبة القـــصر، وهى زوجته. وفى النهاية خرجت هى، ترتدى ثيابًا، كما لو كانت سيدة نبيلة، وتركوه يمرّ.

بعد أيام قليلة، كانت المرأة قد ملّتْ العيش فى القصر، وقالت:

- انظرْ يا خوان، اذهبْ وقل للسمكة إننا نريد أن نصبح ملكًا وملكة.

ذهب خوان إلى السمكة وحكى لها ما حدث.

- ماذا تريد الآن يا خوان؟

- لست أنا مَنْ يريد، زوجتى هى التى تريد.

- وماذا تريد زوجتك؟

- لديها رغبة مُلحة فى أن تصير ملكة، وأن أصير أنا ملكًا.

- لا بأس يا رجل. عُدْ وستجد زوجتك جالسةً على العرش.

عـــاد خوان فى زورقـــه، وعندما وصل إلى القصر، رأى زوجته جالســـة على العرش، وحولها الكونتات، والدوقات، والخدم. وبعد فترة قصيرة من العيش هكذا، قالت:

- آه يا خوان، أركضْ وقلْ للسمكة إننا نريد أن تشرق الشمس علينا وحدنا!

ذهب خوان مرة أخرى وسألته السمكة:

- ماذا تريد يا خوان؟

- لست أنا مَنْ يريد، زوجتى هى التى تريد.

- وماذا تريد زوجتك؟

- ليس أكثر ولا أقل من أن تشرق الشمس علينا وحدنا.

- هيا، عد إلى بيتك، قالت السمكة، واختفت فى البحر.

وعندمـــا عاد خـــوان إلى القرية، كان الكوخ موجودًا بدلاً من القـــصر، وزوجته على الباب تبكى بكاءً شديدًا.

بلانكافلور.. ابنة الشيطان

كان يامـــا كان، كان هناك ملك وملكة ظلا بعد زواجهما بفترة طويلة دون أطفال، وكانت الملكة تذهب كل يوم لتطلب من الرب أن يرزقها ابنًا حتى وإنْ كان ســـيأخذه الشـــيطان عند ســـن العشرين. كان الملك يذهب كل يوم لصيـــد الوحوش، ولكنْ أصبحت لديه وحوش كثيرة جدًا، حتى إنه ذات يوم، عاد من الغابة وقال لزوجته:

- أول ابن سأرزق به سأنذره للشيطان.

وأخـيرًا، أعطاهـما الرب ابنًا جميلاً جدًا، لدرجة أنه لم يكن لـه مثيل. كان أيضًا قويًا جدًا، حتى إنه كان يذهب لصيد الوحوش فى سن الثالثة. وكان يقتل أكثر مما كان والده يقتل.

ولكنْ عندما كبر، أصبح أيضًا لاعبًا ماهرًا، وكان يفوز على الجميع. ذات يوم، التقى فارسًا، وكان هذا الفارس هو الشيطان. لعب معه، وتركه الشيطان يكسب كل النقود، واتفقا على أن يلتقيا ليلعبا فى يوم آخر. ولكنْ فى ذلك اليوم، كسب الشيطان كل النقود التى كان يحملها ابن الملك. عندئذ سـأله ما إذا كان يريد أن يراهن على حياتـه، وأجاب ابن الملك بالموافقة. لعبا، وفاز الشـيطان بروحه. قال له الشـيطان عندئذ إنه إذا أراد استعادة روحه، عليه أن يأتى إلى قلعته، وأن يقوم بثلاث مهام سيطلبها منه.

كان الفتى قد أتمّ عشرين عامًا حين طلب من والده:

- أبى، جهِّزْ لى أفضل حصان، وبُقْجَة مليئة بالطعام، فأمامى سكة سفر.

أعطاه الأب أفضل حصان لديه، وأعدّتْ له الأم الطعام. ولكنها لم تتوقف عن البكاء. سألها الابن عن سـبب بكائها كثيرًا هكذا. وعندئذ روت له كيف طلبت من الرب ابنًا، حتى إنْ كان سيأخذه الشيطان. طلب منها الفتى ألا تقلق وذهب.

وفى الطريـق، قابل الفتى امرأة عجوزًا فقيرة، وطلبت منه قطعة خبز، وأعطاها الفتى كل الخبز الذى كان يحمله. حينئذ سألته:

- إلى أين أنت ذاهب؟

- أنا ذاهب إلى قلعة الشيطان.

قالت له العجوز:

- لسـلوكك الطيب هذا، سـأقول لك إنه عليـك الوصول إلى نهر قريب مـن قلعة «اللى يـروح ما يرجعش»! حيث تذهب كل يوم للاسـتحمام ثلاث حمامات، هن بنات الشـيطان، وعندما تصل إلى هناك، ستكون الحمامات بِستخْمِنّ. ستختبئ أنت ملابس الصغرى، واسمها بلانكافلور، ولن تردّها إليها قبل أن تطلبها منك ثلاث مرات، وتَعِد بمساعدتك فى كل ما تحتاج إليه.

- وكيف أصل إلى ذلك النهر؟ سأل الأمير.

- فى أقرب قرية تعيش صاحبة الطيور، أخت الشمس والقمر، اسألها.

واصل الأمير السـير، ووصل أخيرًا إلى بيت الطيور. طرق الباب، وخرجت لاستقباله ساحرة، قالت له:

- من الذى أرسلك إلى هنا، من الذى يريد لك الشر هكذا؟

- أنا ذاهب للبحث عن قلعة «اللى يروح ما يرجعش»، وجئت إليكِ لتقولى لى أين توجد- أجاب الأمير.

- أوه، أنـا لا أعرف أين تكون تلك القلعة، لكـن واحدًا من طيورى يذهب إلى كل مكان، ويعرف. الليلة، عندما تأتى بعد غروب الشـمس، سأسألها. ولكنْ اختبئْ فى هذا الركن، حتى لا تحرقك أختى الشمس بأشعتها، أو يكتشفك أخى القمر.

وصلت الشمس وبدأت تصرخ:

- أشُمُّ رائحة لحم بشر! إذا لم تعطنى إياه، سأقتلك!

وأجابت الساحرة:

- هيا، اتركيه، إنه فتى فقير يبحث عن قلعة «اللى يروح ما يرجعش»، وهو ينتظر وصول الطيور ليسألها بنفسه.

ثم وصل القمر وحدث نفس الشىء:

- أشُمُّ رائحة لحم بشر! إذا لم تعطنى إياه، سأقتلك!

- هيا، اتركه، فهو فتى مسكين جاء يبحث عن قلعة «اللى يروح ما يرجعش»، وهو ينتظر وصول الطيور ليسألها بنفسه.

ثم وصلت الطيور من كل مكان فى الدنيا، وسألها كلها عن مكان قلعة «اللى يروح ما يرجعش»، وقالت كلها إنها لم تسمع أبدًا أىّ كلام عنها. حينئذ قالت الساحرة:

- إذن، لم يتبق إلا النسر الأعرج، الذى يصل الأخير دائمًا.

وأخيرًا وصل النسر الأعرج وسألوه، وأجاب:

- أعتقد أننى أعرفه، إنها على الجانب الآخر من البحر.

- وهل تستطيع أن توصِّل الفتى إلى هناك؟ - سألته الساحرة.

أجاب النسر:

- هذا مكان بعيد جدًا، وسأحتاج إلى الكثير من الطعام للسفر عبر البحار، حيوان ميت على الأقل. وتضع فى فمى قطعة كلما طلبت.

حينئذ قال الأمير إنه مستعد أن يذبح حصانه، ويعطيه ليأكل منه عندما يطلب. ووافق النسر. وقد كان: ذبح الأمير حصانه، ووضعه فوق النسر، ثم تسلق هو، وبدأ النسر يطير. ومن حين لآخر يقول:

- أيها الأمير، أريد لحمًا!

ويضع الأمير فى منقاره قطعة من لحم الحصان، وظلا هكذا لفترة طويلة، حتى نفد كل اللحم، ولم يكونا قد عبرا البحر بعد. قال النسر:

- أنا آسف، ولكن إذا لم تعطنى طعامًا، لن أستطيع المواصلة، وسيكون علىّ إلقاؤك فى البحر.

قال الأمير:

- لا، لا تنظرْ. سأقطع لك قطعة من لحمى، وأعطيها لك.

حينئذ أشفق عليه النسر، وقال:

- ليس ضروريًا، سأبذل جهدًا أخيرًا وسألقيك إلى جانب النهر الموجود بالقرب من قلعة «اللى يروح ما يرجعش».

وهذا ما حدث، وعندما وصل الأمير إلى ضفة النهر، كانت بنات الشيطان يستحممْنَ.

خرجت الأختان الكبريان، ولبستا ملابسهما، وعادتا إلى هيئة حمامتين. واقتربت الصغرى، التى كانت أجملهن، من الفتى، وطلبت منه ملابسها، قال لها:

- يجب أن تتزوّجينى.

أجابت بلانكافلور:

- حسنًا، كنت أعرف أنك ستأتى، خُذْ هذا الخاتم والبسه.

أعطاها الأمير ملابسها، وارتدتها، وفى الحال تحولتْ إلى حمامة.

قالت بلانكافلور:

- تسلّق على ظهري، وسنذهب إلى القلعة.

وعندما وصلا إلى القلعة، خرج الشيطان لاستقبالهما، وعلى الفور طلب منه أن يقوم بالمهمة الأولى.

قال له:

- حتى الغد، عليك أن تكون قد مهدت هذا المنحدر، وحرثته، وزرعت القمح، وحصدته، وطحنته، وأحضرتَ لي الخبز.

أخذ الفتى فأسًا كبيرًا وذهب إلى الجبل. ولكن عندما رأى أنه ملىء بالأحجار، بدأ يبكي. وعندما فرك عينيه بالخاتم، ظهرت له في الحال بلانكافلور.

- ماذا بك؟ سألتْ.

أجاب:

- لا شيء، وحكى لها ما طلبه منه والدها.

قالت:

- لا تتضايق، إلزمِ نفسك في تنورتي ونَمْ.



عندما استيقظ الفتى، كان الخبز جاهزًا، فقدّمه للشيطان الذي قال:

- جيد جدًا، لكن، إما أنك تقابل بلانكافلور، وإما أنك شيطان أكثر مني. والآن، عليك أن تزرع حقل الكرم هذا، وأن تحضر لي بعد الظهر، سلة لا بأس بها من العنب.

مرة أخرى بدأ الأمير يبكي، وعندما فرك عينيه بالخاتم، ظهرت له بلانكافلور. وعندما علمت بما حدث، طلبتْ منه أن ينام. وعندما استيقظ الأمير، لم يكن عليه سوى أن يأخذ السلة المليئة بالعنب ويقدّمها للشيطان الذي قال:

- جميل جدا، لكنْ.. إما أنك ترافق بلانكافلور، وإما أنك شيطان أكثر مني. ما زال ينقصني أهم شيء. ذات يوم، مرت واحدة من جدات جداتي من مضيق جبل طارق، ووقع منها خاتم في البحر. أريدك أن تذهب وتحضره لي.

عندما عرفت بلانكافلور ما طلبه أبوها، قالت للأمير:

- الآن عليك أن تقتلني بهذا السكين، وأن تجمع كل دمي في هذه الزجاجة، دون أن تهدر نقطة واحدة. بعد ذلك، ألقني في البحر، وابدأ بعزف الجيتار بلا توقف.

- أوه أنا لا أستطيع أن أقتلك! صاح الفتى.

ولكنها قالت له إن هذا يجب أن يحدث. ففعل الفتى كل شيء تمامًا كما قالت له بلانكافلور، ولكنْ سقطت منه نقطة دم على الأرض. وبدأ يعزف الجيتار، وبعد برهة، خرجت من الماء الفتاة، أجمل مما دخلت، وفي فمها الخاتم. فقط كان ينقصها جزء من إصبعها، بسبب نقطة الدم التي أضاعها. أخذ الأمير الخاتم إلى الشيطان، الذي قال مرة أخرى:

- إما أنك مع بلانكافلور، وإما أنك شيطان أكثر مني.

وأضاف:

- حســنًا، يمكنكما الزواج، ولكن لن يتم الاحتفال بالزفاف، ولن تناما معًا. قبل ذلك، عليك أن تخمّن أيّ واحدة من بناتي الثلاث هي بلانكافلور، وإن لم تعرف سأقتلك.

طلب الشــيطان من بناته الثلاث إظهار إصبع من تحت الباب، وعلى الفتى أن يخمّن أيّ منهن هو إصبع بلانكافلور. وضعتْ الفتاة الإصبعَ الأقصر، وهكذا عرفها.

ذهبا للنوم، وقالت بلانكافلور للأمير:

- أبي يريــد أن يقتلنــا الآن، علينا أن نهرب. اذهبْ إلى الإســطبل، هناك ســترى حصانين، أحدهما ســمين وجميل واســمه رياح، والآخر نحيل وقبيح واسمه فكر. عليك أن تأخذ الثاني، وأيضًا سيفًا يغطّيه الصدأ وهو موجود في الدولاب مع سيف آخر جديد براق.

ولكنْ عندما وصل الأمير إلى الإســطبل، فكر في أن حصانًا سمينًا، وسيفًا جديدًا، سيخدمانه أفضل، وأخذهما.

وضعــتْ بلانكافلور في الفراش بعض قِرَب النبيذ، وبصقت ثلاث بصقات في كوب، لتجيب بدلاً منها على الشــيطان عندما يســألهما عن أيّ شيء من وراء الباب. كان الشــيطان يســأل، واللعــاب يجيــب، ولكن أخــذ اللعاب يجف، وأصبح صوته أضعف شــيئًا فشــيئًا، حتى ظن الشــيطان أنهما نائمان. حينئذ دخل الشــيطان وبدأ يضرب القِرَب بالسكين، وبدأ النبيذ يسيل منها.

- نحن هالكان، قالت بلانكافلور، عندما وصلتْ إلى الإســطبل. هذا الحصان هو رياح، هيا نجري!

لاحظ الشيطان أنهما هربا، وأخذ الحصان فكر، وخرج وراءهما.

وعندما كان على وشــك الوصول إليهما، تحوّل إلى وحش ليقتلهما. استدار الفتى، وعندما رآه قال لبلانكافلور:

- هناك وحش يريد الإمساك بنا.

عندئذ ألقتْ مشــطًا على ذيل الحصان. تحوّل المشــط إلى شجيرة كثيفة من الأمشاط، إلى درجة أن الشيطان أخذ وقتًا طويلاً ليستطيع المرور. وعندما وصل إليهما مرة أخرى، قالت:

- خُذْ هذا السكين، وألْقه على ذيل الحصان.

وفي التوّ واللحظة، تحوّل الســكين إلى شــجيرة من الســكاكين. وخرج الشــيطان المسكين مجروحًــا. لكنه وصل إليهما مرة أخرى فأعطت لابنــة الفتى حفنة من الملح ليلقيه على ذيل الحصان. تحوّل الملح إلى جبل من الملح، وعندما عبره الشيطان، وتغلغل الملح داخل جروحه، صرخ صرخات هزّتْ الأرض.

بعــد ذلك تحــول الحصان إلى صومعة، والابنة إلى أيقونة، والأمير إلى ناســك. عندما وصل الشيطان، سأله ما إذا كان رأى زوجيْن يمتطيان حصانًا، يمرّان من هنا، فقال له الناسك:

- ديمجيليندان، ديمجيليندان. جرس القداس يرنّ. ادخلْ إنْ أردت.

- وأخذ يكرر ذلك.

إلى أن ملّ الشيطان منه، وعاد. وعندما وصل إلى القلعة، قالت له الشيطانة:

- أحمق، الناسك والأيقونة كانا هما.

قال الشيطان:



- أيها الرب، اجعلْه ينساها.

أكمل الأمير وابنة الشــيطان رحلتهما إلى قصر الملــك. وعندما وصلا إلى القرية، تركها عند الجسر وطلب منها أن تنتظره.

- لا تعانق أحدًا؛ لأنه إذا عانقك أحد، ستنسانى، قالت له:

وصل الأمير إلى القلعة، وخرج والداه وقال لهما:

- لا أحد يعانقنى، جهِّزوا العربات، أنا ذاهب لزوجتى.

حينئذ جاءت الجدة من الخلف، واقتربت منه وعانقته. وفى الحال نَسِى ابنة الشيطان.

تعبت بلانكافلور من الانتظار، وتوقعت ما حدث، فتحولت مرة أخرى إلى حمامة، وبدأت تطير حول القلعة، وهى تقول:

- مسكينة أنا، حمامة وحيدة فى الحقل!

وقالت الملكة لابنها:

- ألم تطلب منا أن نجهِّز العربات لتذهب إلى زوجتك؟

- أىّ زوجة؟ أنا لست متزوجًا! أجاب الأمير.

ومع مرور الوقت، أصبح للأمير حبيبة أخرى، وكانوا يقومون ببعض التجهيزات اســتعدادًا للعــرس. علمت بلانكافلور بما حدث، وذهبــتْ لتعمل خادمة فى القصر. وقد جرت العادة فى ذلك الزمن، على أن من يتزوج، يجب أن يهدى شيئًا للخدم. وسأل الأمير بلانكافلور:

- وأنتِ؟ ماذا تريدين أن أهديكِ؟

- صخرة ألم وخنجر حب، أجابتْ هى.

ســافر الأمير لــشراء كل الهدايا، لكن لم يجد صخرة الألم وخنجــر الحب فى أىّ مكان. وفى النهاية، قابل عجوزًا، وكان هذا العجوز هو الشيطان، وقال له:

- هاتان آخر قطعتين.

اشتراهما الأمير، وعاد إلى القصر. أعطى الهدايا للجميع، ولكنْ لأنه لم يكن يفهم لماذا تريد هذه الخادمة ما أحضره لها، فكر فى أن يختبئ ليرى ماذا ستفعل؟

أخذت بلانكافلور الهديتيْن ووضعتهما على المنضدة. وقالت للصخرة:

- أيتها الصخرة، ألم أكن أنا من عزق المنحدر، وزرع القمح، وحصده، وطحنه، وخبز الخبز الذى أخذه الأمير إلى أبى؟

وأجابت الصخرة:

- نعم، أنتِ.

بدأ الأمير يتذكر شيئًا، وواصلت ابنة الشيطان قائلة:

- يا صخرة الألم، ألم أكن أنا من زرع حقل الكرم، وجمع العنب فى يوم واحد فقط ليحمله الأمير إلى أبى؟

وأجابت الصخرة:

- نعم، أنتِ.

وعندئذ كان الأمير قد تذكر كل شىء. وقالت هى:

- يا خنجر الحب، ماذا أستحق أنا؟

فقال الخنجر:

- أن تقتلى نفسك يا بلانكافلور.

وعندما كانت على وشك أن تقتل نفسها بالخنجر، خرج الأمير من حيث كان يختبئ، وأمسك بها، وقال لها:

- سامحينى يا بلانكافلور، سامحينى فأنا زوجك، وكنتُ قد نسيتُكِ.

خرجا، وقال للجميع إنها زوجته.



أحمد بهى الدين العسَاسى

الحكاية الشعبية كما وثقها الاستشراق

ثنتا عشرة حكاية شعبية مصرية يعود تاريخ توثيقها إلى ثمانينيات القرن التاسع عشر، قام بجمعها وتدوينها تدوينًا حرفيًا من فم الراوى بالعامية المصرية المستشرق الألمانى «فيلهام شبيتا» أو جيوم شبيتا- كما اشتُهر- ونقلها بسماتها اللهجية إلى الفرنسية فى كتاب أراده نواة سلسلة من القصص الشعبى المصرى تكون شواهد كتاب سبق أن أعده فى نحو العامية المصرية سماه **قواعد اللهجة العربية العامية بمصر**، وهو أول دراسة للهجات مصر التى كان يلهج بها المصريون فى القرن التاسع عشر.

لا غرو أن نجد شبيتا قد شغف بالثقافة والحضارة العربية، إذ قد عاش فى مصر فترة من حياته تولى فيها إدارة كتبخانه الخديوية، «دار الكتب والوثائق المصرية» حاليًا، أضف إلى ذلك أنه حاز لقب البكوية. وقد نال درجة الدكتوراه عن تاريخ أبى الحسن الأشعرى ومذهبه من جامعة «ليبزيج» ١٨٧٥، وهو العام نفسه الذى تقلد فيه إدارة دار الكتب المصرية، وقد عكف أثناء إدارته لدار الكتب على فهرسة المخطوطات العربية، وأبعد شبيتا عن مصر إبان الثورة العرابية تاركًا عددًا من المؤلفات أوردها نجيب العقيقى فى موسوعته **المستشرقون**، وهى:

- **تاريخ أبى الحسن الأشعرى ومذهبه.**
- فهرس المخطوطات العربية فى دار الكتب المصرية، فى أربعين صفحة، ونشره فى المجلة **الشرقية الألمانية.**
- **قواعد اللهجة العربية العامية بمصر**. وهو أول دراسة للهجات العربية بمصر، ١٨٨٠.
- **القصص العربية الحديثة**. وهو تتمة لكتاب قواعد اللهجة العربية العامية، ١٨٨٢.
- المعرب من الكلام الأعجمى للجواليقى، المجلة **الشرقية الألمانية**، مجلد ٣٣.

(١)

حمل الكتاب الذى بين أيدينا فى طبعته الأصلية عنوانًا فرنسيًا هو:

Contes Arabes Modernes Recueillis Et Traduits.

جمعه وترجمه Guilloume Spitta-bey، وقد ذكره العقيقى فى ثبته لأعمال شبيتا وترجمه بـ «القصص العربية الحديثة»، بيد أن ترجمة الكتاب فى طبعته الأذية حملت عنوان

حكايات شعبية مصرية[٥]، وعلى الرغم أن هذا العنوان ليس ترجمة حرفية لعنوان شبيتا إلا أنه قد يكون على درجة من الدقة فى التعبير عن متن الكتاب. ويضم الكتاب اثنتى عشرة حكاية شعبية مصرية تمثل مختارات لمجموعة أكبر من حكايات شعبية كانت تحكى فى القاهرة إبان إقامة شبيتا بها، وقد تخير هذه الحكايات بغية وضعها شواهد **كتابه قواعد اللهجة العربية العامية**، وحوى الكتاب الأصلى بين دفتيه:

- مقدمة.
- نص الحكايات (١٢حكاية).
- ترجمة فرنسية حرفية للحكايات.
- ثبت بالألفاظ العامية الدارجة.

وقد افتتحه شبيتا بمقدمة موجزة نوه فيها أنه على استعداد لنشر سلسلة جديدة من القصص الشعبى إذا أحس أن هناك حاجة ماسة إليها.

بالرغم من انتماء شبيتا إلى مدرسة الاستشراق الألمانية، إلا أنه وضع كتابه هذا بالفرنسية، ولأن فرنسيته كان يشوبها بعض الهنات، فقد استعان باثنين من علماء الآثار الفرنسيين ممن سبق لهما العمل بالقاهرة؛ حيث أقاما فيها ضبرا أهلها ولهجاتهم وهما: السيد J.Bourgoin E. Lafabure، ومن ثم امتلكا مقدرة على ضبط النقل من العامية المصرية إلى الفرنسية.

وقد ساعد هذان العالمان شبيتا على ضبط التباين بين اللغة العربية والفرنسية، وقد نوه شبيتا إلى هذا فى كتابه فقدم لهما الشكر فى مقدمته الموجزة المؤرخة فى ٢مايو ١٨٨٢ التى استهل كتابه بها. وقد حرص مترجم الكتاب مصطفى ماهر على الإتيان بشواهد بينت الجهد الذى قام به هذا العالمان الفرنسيان. فى هذه المقدمة أيضًا أفصح شبيتا عن سعيه إلى تحقيق رغبة لحوح لدى نفر من أهل العلم فى الغرب فى الإحاطة بالحكايات العجائبية ومنها العربية؛ لأن توفر عدد أكبر من نصوص أصلية لتلك الحكايات ضرورة لدراسة اللغة وتبيان علومها. وربما هذا الذى دعا شبيتا إلى التزام الترجمة الحرفية فى نقل الحكايات من العامية المصرية إلى الفرنسية، مما قد أزال عنها إمتاع القارئ الفرنسى العادى، لكنها لم تفقد إمتاعها لدى من كان على دراية باللهجة العامية العربية القاهرية آنذاك.

(٢)

لم يقدم لنا الكتاب وصفًا دقيقًا لرواة الحكايات، كما لم يعرّج على السياقات التى رويت أو كانت تروى فيها، فكل ما قدم لنا عن رواتها أن شبيتا سمع الاثنتى عشرة حكاية من راويين اثنين: أولهما طباخ كان يعمل لديه ولم نعرف عنه شيئًا سوى أن اسمه «حسن»، وأنه أميٌ لا يقرأ ولا يكتب، ولا يعرف مسقط رأسه، وقد وصفه شبيتا بأنه حظى بذكاء وفطنة مكناه من حفظ هذه الحكايات عن أمه وخالاته ونسوة مسنات كن يترددن على بيت أبيه. وكان نصيب حسن الطباخ من الرواية إحدى عشرة حكاية وهى الأولى.

أما الحكاية الثانية عشرة فقد رواها قارئ للقرآن كان يعمل بمسجد السلطان حسن يدعى الشيخ محمد عسيلة، قال عنه شبيتا إنه نال قسطًا من القراءة والكتابة، وربما هذا ما دعاه إلى القول بأن القسط الذى ناله من المعرفة هذا أثّر على البنية اللغوية لحكايته، فنجد فى حكايته عددًا من الجمل الأدبية والكلمات التى لم تعرفها العامية المصرية آن ذاك، ونجد فيها ميلاً واضحًا إلى تنميق قصته بالاستعارات. وقد برر شبيتا ضم هذه الحكاية إلى مجموعته بقوله:

وما كنت لأقبل ضم قصته محمد عسيلة إلى هذه المجموعة لو لم تكن فى عمق أصلها حكاية شعبية سمعتها مرارًا تحكى مع تغييرات متفاوتة.

(٣)

نُقل إلينا كتاب شـبيتا فى ترجمة عربية لا تقل أهمية عن متن الكتاب الأصلى، فقد رغب المترجـم مصطفى ماهر أن يقدم للكتاب ببحث عن الاسـتشراق يبـين مناقبه التى يجب أن نفيد منها، وبخاصة إذا أردنا أن تتكشف لنا الحياة المصرية فى فترة تاريخية لم يتح لنا توثيقها ودراستها وذلك لأن الدرس العلمى حينها لم يكن على ما هو عليه الآن من منهجية تتيح هذا التوثيـق والتقصى من ثم قدمت لنا جهود المسـتشرقين مادة لا تنكـر فوائدها، «فليس من الكياسة أن نغلق الأبواب كلها ونستبعد احتمالات الانتفاع بإيجابيات لا شك فيها» - المترجم.

تتقاسم الملاحظات والهوامش التى أثبتتها الترجمة شارحة تارة ومفسرة تارة أخرى نصوص الحكايـات الأهميـة مع نص المفتتح الذى عالـج فى إيجاز أهمية الانتفـاع بالجهود العلمية للاستشراق والمستشرقين.

فقد بسـطت لنا الملاحظات المنهج الذى اتبعه شـبيتا فى توثيق وتدوين الحكايات، كذلك قدمت وصفًا للهجة التى رويت الحكايات بها ودونت، ومن مثل ذلك:

- إن اللهجة التى شـغل بها شـبيتا ليسـت لهجة جماعة لغوية متجانسة محددة نسبيًا بمحددات فارقة وبانتماءات مميـزة إلى مكان وزمان وتاريخ وعرق وحرفة وطائفة ومنظومة سكانية.

- لم تكن اللهجة التى اختارها شـبيتا لهجة خادمة، فربما ركن إلى اللهجة الدارجة، العامية المصرية التى تحورت من الفصحى.

- تقـدم لنا لهجة الحكايـات تداخلاً ملحوظًا بين المذكر والمؤنـث والجمع، فقد يخاطب الرجـل بما تخاطب به الأنثى، وقـد يتكلم المذكر بضمير المنكر والعكس، ويعتمد التمييز هنا على مقدرة المتلقى على فهم السياق.

ولقد ارتأت الترجمة التزام العامية فى نقل الحكاية من الفرنسـية، وهذا ما ألزم به شـبيتا حتى نفسـه، وتغيرت فى كتابة العامية الطريقة التى تتسـق مع الأبجديـة العربية بحروفها وحركاتها، متأثـرة بإملاء الفصحى وبمحاولات الكتاب والعلماء السـابقين فى ضبط الأرجوحة بـين الفصحـى والعامية، كما حرصت الترجمـة على إبراز خصوصية المنطـوق الصوتى للهجة الحكايات، كالقاف التى تنطق همزة، والذال التى تنطق زايا، أو الكلمات المدمجة مثل علشان (على شان) وجاء تبيان هذا مفصلًا فى الهوامش.

جـاءت هوامش الترجمة نصًـا موازيًا لمتن الكتاب مفسرة ما قـد يصيب القارئ من لبس وبخاصـة فيما يتعلق بمسـميات ومفردات وخصوصيات لهجية لم تعد قيد الاسـتعمال الآن، وذلـك مثل الكلمات الخاصة بالمكاييل والعمـلات النقدية: كلمة «محبوب» التى تعنى صفة لعملـة ذهبية، و«إردب» وهو مكيال قديم ولا يزال يسـتخدم الآن فى قرى مصر، و«قنطار» نطق هذا المكيال فى الحكايات بفتح القاف، وهو يساوى مائة رطل.

لافـت أيضًا أن المترجم قـد اعتمد على الهوامش فى تقديم مسـوغات تدخّله فى النص أو عنوانه كما فى الحكاية السادسة وعنوانها حكاية البنت العفيفة فقد جاء فى الهامش (٢٠٧) أن شبيتا استنتج من سياق الحكاية أن العنوان المناسب لها: حكاية البنت الفاضلة، إلا أن المترجم

آثر أن يعنونها بـ: «حكاية البنت العفيفة»، لما لصفة العفيفة من قوة- حسب ظنه. وقد بلغ عدد الهوامش التى ذيلت بها الحكايات ثلاثمائة وخمسة وثمانين هامشًا.

أمـا الحكايـات التى حواهـا الكتاب، فيمكـن أن نضعها تحت تصنيـف ألكزاندر كراب «حكايـات الجـان»، تلك الحكايات التى تعـرف بأنها «أحدوثة متواترة بالرواية الشـفاهية، منثـورة، لها قدر من القوام، وأنها جادة فى الأغلب الأعم، وليس معنى هذا أننا نسـقط عنها عنصر المرح».

وهناك قواسـم مشتركة بين هذه الحكايات أهمها البطل (الشاطر محمد)، كما أنها تدور فى عـوالم عجائبية عن الجن والغيلان واختراق العوالم السـفلية مـا زاد بنيها ثراء لم نعهده فى المرويات الشعبية اللاحقة. وجاءت الحكايات مرتبة كالتالى:

الحكاية الأولى: حكاية الشاطر محمد.

الحكاية الثانية: حكاية دب المطبخ.

الحكاية الثالثة: حكاية شيخة العرب فلة.

الحكاية الرابعة: حكاية الصياد وابنه.

الحكاية الخامسة: حكاية دلال.

الحكاية السادسة: حكاية البنت العفيفة.

الحكاية السابعة: حكاية الأمير اللى اتعلم صنعة.

الحكاية الثامنة : حكاية الأمير العاشق.

الحكاية التاسعة: حكاية الجعيدى وابنه.

الحكاية العاشرة: حكاية البلبل الصياح.

الحكاية الحادية عشرة: حكاية وردة العرب زنديق.

الحكاية الثانية عشرة: حكاية الأمير وحصانه.

إننـا إزاء جهد أضاف للمكتبة الشـعبية رصيدًا من الحكايات الشـعبية المعبرة عن حقبة لم تتوفـر لهـا العناية العلميـة، ولا يقلل من أهمية تلـك الحكايات أن أفرختها الدراسـات الاسـتشراقية، المهم أن لدينا مادة قابلة للتحليل المنهجى أنّا شئنا هذا. ولم أشأ فى هذا العرض اسـتعراض أحداث كل حكاية حسـب ما تلقيته منها، فأنا حريص على بكارة النص وأصالته، وأشـد حرصًا على خصوصية تلقى القارئ باعتباره مبدعًا أصيلًا للنص الشعبى، لذا سأضع بين ناظرى القارئ حكايتين مكتملتين دون تصرف فيهما علّهما تفيان بالحديث عن بقية حكايات الكتاب.

هاتان الحكايتان هما: الحكاية الثانية: دب المطبخ.

الحكاية الثانية عشرة: الأمير وحصانه.

حكاية دِبّ المطبخ [٢]

كان فِيهْ واحِد مَلِك عَندُه جِنينة فى الجِنينة فَسقيّة كِبيرة. فى يوم من زات الأيّام المَلِك طَلّ مـن الشُـباك وَالْتقى واحْدة بتقلع ثُوب ريش وِقَلْعتُه واسْـتَحَمّت وِطلْعت لِبْسـت الثُوب الرِّيش وِطارت. فحُبّها نِزِل فى قَلْب المَلِك ما نامْش طول الليل. لمّا جى الأذان نِزِل طِلِع فوق السّجَرَة إللى جَمب الفسقيّة لمّا جَت البنت. قَلَعت الثُوب الرِّيش وِحَطّتُه فوق السّجَرة. فِخَد

المَلك []٢ ونزل من فوق السْجَرة وقال لَها: تعالي بَقَتْ عَندى. قالت لُه: أبَدًا ماطْلَخْش عَندَك إلا إزا كان بِدُّك أطْلَع عَندَك أقَلّع العينين بتوع لَرْبعين إللى انتِ مِسْتَخْضى٣ بيها. قام الملك قال لها: طيِّب ما فيش مانع.

كان الأرْبعين حِبْلين من المَلك تسعة وتِلاتين جُوار بِيض وواحْدِة حُرّة بنتِ واحد مَلك. فالبنْت طلعت ويَا المَلك قلْعت عينين الاربعين. فخَدوهم حَطّوهم فى أوْضَة مهجورِة تحت المطبخ وقَفلوا عليهم البَاب وتَرَكوه [] حَدّس٤ سَأل عليهم لا فى أكْل ولا فى شُرب.

فجَت واحدة فيهُم ولِدت. فقالوا لها: هاتى الولِد لَمّا نقطْعه حتَت وناكله نستَعان بيه. وخَدُوا الولَد قطْعوه أربَعين حتّة وأعْطوا كلّ واحْدة حتّة وكَلُوهم٥. والسّت الحُرّة بنت الملك خدت حتّتها وشالتها جَمبها لِغاية لَمّا ولْدُم التسعة وتِلاتين جارية بيضا وهُمْ بِقَطْعُم أُولادهُم حِتَت وياكلوه٦.

ولَمّا جَتَ ولدت السّت بنت المِلك قالوا لها: هاتى إبنك لَمّا نقَطْعُه وناكله. قالت لهم: طيّب خُدُم آدى كُلّ واحِدة حِتة. كانت مِحَوّشة الحِتَت بِتُوخها اللي كانِت بِتاخُدْهُم من الوُلاد بِتوخها٧.

فِ سَمّت إبنها الشّاطِر مِحَمّد.



ولَمّا كِبِر علّمتُه القِرَاية. وقام سِمِع ناس بِزْقُع٨ قام قال لها: يا أُمّى هُوْ فيه حَدّ غيرنا ف الدّنيا؟ قالت له أُمّه: أيوا يا إبنى. قام قال لها: أمّال إحنا قاعدين هنا ليه؟ قامت أمّه حَكَتْ لُه بِ الحِكَاية اللي فَعَلِتها البنتِ فيها.

قام الشّاطِر مِحَمّد خَلَع البَاب وطِلِع بَقى جُوّا المَطبخ طَلّ التَقَى الحلَل مركّبة فوق الكَوانين. فِ اسْتَغَبّ لَمّا طلع الطّباخ برّة قام مسك حَلّة كبيرة وسَرَق من كُلّ حَلّة شُوَيّة طبيخ وزَوّد٩ الحلل مَيّة وكَابش من المِلْح ورَمّاه جُوّا الطّبيخ وسرق مَقْطَف عيش وخَدّه ونزل وداه لِ أُمّه وقال لها: خُدى يا أمى كُلى وفَرّقى على الجُوَار. فِ خدته أُمّه وفَرّقت العيش والطّبيخ عَلَى الجُوَار. فِ كَلّم وشِبْعُم وقالُم: رُوحْ ياشاطر مِحَمّد ربّنا يُنصرك على مِن يِعَدّيك١٠.

فِ المَلِك طَلَب الغَدَا. فِ الطباخ غَرَف الطّبيخ فى الصّحن وراح الطّبيخ قُدام المَلِك. كَل المَلك لُقمة قام التَقَى الطّبيخ حادق زى المِش. قام المَلِك زعل ونَدَه للطّباخ وقال له: بقى يا راجل إنتِ مجنون لَمّا تخلّي الطبيخ زى المِش؟ قال له: يا مَلِك أنا مُش عارِف مين اللى جِى وسَرق الطّبيخ والعِيش وزَوّد الطبيخ مَيّة ورمى فيه المَلح كتير.

قام الملك قال له: طيّب. بُكرة استغبْ ولَمّا تشُوفُه امسكُه. وتانى يوم الشّاطر محمّد طِلِع بِسرّق العِيش وَالطّبيخ فشافُه الطّباخ مسكُه ووَدّاه عَند المَلِك وقال له: هُوّ دِى اللى مَلا الطبيخ مَلح وسَرَق العِيش. قام الملك قال له: بتعمل كده ليه يا وَلِد؟ قال له: من الجُوع يا مَلِك. قال له: إنتِ إسمَك إيه؟ قال لُه: أنا إسمى «دِبّ المَطْبَخ». قال له: طيّب رُوح إنتِ كِمان مَرْمَطون فِي المَطْبَخ.

أتابيها عرفِت البِنْت لإنّه دى الشّاطر محمّد ابن الملك. قامت البِنت عَمَلِت عَيّانة. قام المِلك نَدّه للحَكيم وقال له: إطلَع شوف السِّت أخسّن عيانة. وقام طلِع الحكيم شافها وقال لها: إنتى ما فِيكيش عَيا.

قالت لـه: أنا عَيّانا ما يعرفوشى حُكَما. قام الحكيم قال لها: أُمّال مين اللى يعرف عياكى؟ قامت قالت له: أنا أعرف دَوَا بتاع نفسى وأقول للحُكَما عَليه الحُكَما يُؤْمُرُم بمجيبته. وقام الحكيم قال لها: طيّب إنتى تخفّى على أنهَو دَوَا؟ قامت قالت لُه: أنا ماخفّش إلاّ أمّا آكُل قلب التّور بتاع الوادى الإسْود. قام الحكيم قال لها: طيّب وِدا مين يِجيبُه؟ قالت له: قُول للمَلك: ما حَدّش يِجيبُه إلاّ «دِبّ المطبخ».

فِ نِزل الحكيم وراح للمِلك وقال: السِّت عيانة عيا شديد وما تخفّش إلاّ على قلب التّور بتاع الوادى الإسْود. والمَلك قال له: طيّب مين يِجيب قلب التور بتاع الوادى الإسْود؟ قال له الحكيم: ما حدّش يجيبُه إلاّ «دِبّ المطبخ». فِ نَدّهوا «دِبّ المطبخ» وقالوا له إحنا عاوزين منّك تجيب لنا قلب التّور بتاع الوادى الإسْود. فقال لهم «دِبّ المطبخ»: حاضِر أُؤْمُروا لى رُكوبة ومَصاريف. فأعْطُوا لُه الرِّكوبة والمَصاريف.

فِ قَبْل ما يِسَافِر وَدّا لُمّه أربع قُفف عيش وقال لُمّه: إنّى مْسَافِر. وقالت له امّه: إنتِ مِسَافِر فين؟ فقال لها: أدينى ماشى فِ الخَلا. فِ عَيْطُم عَليه الجُوَار وامّه.

فِ رِكِب حُصانه ومشى فِ الخَلا مسافة يُوم. طَلّ التَقَى واحدة غُولة رامْيه بزازْها فُوق كتفها وقاعدة تطحَن على رَحايَة. فنزل الشّاطر محمّد شرب من بزّها اليمين ومن بزّها الشمال وِراح لَها مِن قُدّامْها وقال لها: السلامُ عَليكم يا أُمّنا الغُولة. قامت قالت له:

لُوما سلامَك
لَكَلْتِ لَحْمَك قَبل عضَامَك
إنتِ شِربت مِن بزّى اليمين
بِقيت زِيّى إبنى عبد الرّحيم

قالت له: إنتِ رايح فين يا شاطر؟ قال لها: أنا رايح أجيب قلب التّور بتاع الوادِى الإسْوِد. قالت له: عَلَى شان إيه؟ قال لها: على شان مِراة المَلِك عيانة ولا تخِفّش إلاّ عَليه.

قامت الغولة قالت له: إنت الشاطر محمد ابن الملك اللى أنا قاعدة مستنياك على شان أنجّيك من العزاب . فعطت له خنجر وكورة وقالت له: إرمى الكورة دى مطرح ما تقف يطلع الثور فتخبطه خبطة واحدة فى إن قالك: إخبط كمان يا شاطر أوعى تخبطه أحسن إن خبطتك تاني خبطة فى يقوم يمسك [] يخفس بك الأرض. فى قال لها: طيب الشاطر محمد.

فى رمى الكورة ومشى وراها. لما وقفت الكورة وقف. فطلع الثور من تحت الأرض فخبط الشاطر محمد بالخنجر خبطة قوية. فالثور قال له: اخبط كمان يا شاطر. فى قال له الشاطر محمد: خبطة الشباب لم تنعاد. فى قام الثور طق مات. ففتح قلبه خد القلب بتاعه . وتنه ماشى.

فى راح للغولة وادّاها الكورة والخنجر. وتنه ماشى. فى راح للملك وعطى له قلب الثور. قال له: شاطر يا «دبّ المطبخ» وعطى له وظيفة ناظر على المطبخ. فى الملك عطى للست القلب وقال لها: خدى آدى الدوا بتاعك. فى خدته منه بعد ما مشى الملك فى قامت جابت منديل حرير وعيطت فى سرها عياط شديد على شان أخوه فى لفته وحطتهه جوا الصندوق.

فى المغرب لما طلع الملك قال لها: إنتى كلتى الدوا؟ قالت له: أيوا. بعد تمنتيام عملت عيانة. وطلع عندها الحكيم شافها وقال لها: الثوبادى تخفى على إيه؟ قالت له: أنا أخف على قلب الثور بتاع الوادى الأحمر.

فى نزل الحكيم قال للملك: دى ما تخفش إلا امّا تاكل قلب الثور بتاع الوادى الأحمر. ما حدش يجيبه إلا «دبّ المطبخ». ندهم لـ «دبّ المطبخ» وقالوا له: احنا عاوزين قلب الثور بتاع الوادى الأحمر.

فى سافر وراح للغولة. فى لما شافته قالت له: إنت عاوز إيه يا شاطر محمد؟ قال لها: عاوزين منى قلب الثور بتاع الوادى الأحمر. قامت الغولة قالت له: هى عاوزة تموت أخوها التاني؟ قال لها الشاطر محمد: لا هما دول اخواتها؟ قالت له: إيوا دول أولاد سلطان الجان. فعطت له الكورة والخنجر وقالت له: إرمى الكورة مطرح ما تقف يطلع الثور تتعازم وتخبطه خبطة واحدة.

فمشى الشاطر محمد ورا الكورة مطرح ما وقفت وقف. فطلع الثور من تحت الأرض وخبطه خبطة واحدة. فالثور قال له: اخبط كمان خبطة يا شاطر قال له: خبطة الشباب لم تنعاد. فمات الثور. شق بطنه خد القلب بتاعه. وراح وادّا الخنجر والكورة للغولة. وقال لها: كتر خيرك يا أمنا الغولة.

وراح عند الملك وادّا له القلب. قام الملك قال له: عفارم عليك يا شاطر. فى الملك وادّا القلب للست وقال لها: خدى آدى دوا كى. فلما شافته زغلت فى نفسها زعل شديد.

وقالــت: والله لا بُدّ عَن مُوتُــه النُّوبة دِى لِ أَبْعَتُه لُختِى الرِّمانة هِــىّ اللى تِموّتُه وِتِرْمِيه لِلْكِلاب بِتُوخها ياكلوه.

فى صَنْــت بعــد جُمعتين وعَمَلت رُقاق ناشــف وجَبتُه تحت المَرتَبــة ونامت عليه. بَقَى يِطَقطَق وقال لها المِلك: هو إيه اللى بِيطَقطَق؟ قالت له: دُول ضُلُوعى بِيُوجَعُونى وَجَع شديد. فالملك نَدَه للحكيم وقال له: إطلَع اكشِــف على ضُلُوع السِّــت أحْسَن عِيانة عَيّا شديد. فطلع الحَكيم كَشَــف عليها وقال لها: إنتى ما فيكيش عَيّا فى ضلوعك. قالت له: أنا عَيّاى ما حَدّش يِعْرَفــه من الحُكَمَا. قال لها: أمّــال مين يعرفه؟ قالت له: أنا أعــرَف دَوَا نَفسى وأقول لِلحُكَمَا يِقُومُم يِتْمُرُوا يِجِيبُوه. قام الحَكيم قال لها: طيّب النُّوبَة دى تخفّى على إيه؟

قالت لُه: أنا أخِف عَلَى رُمّانة تكون نُصّ قَنطار تمام. قام الحكيم قال لها: هُوّ فيه فى الدُّنيا رُمّانة نُصّ قَنطار؟ وقالت له: فى جِنينة فى الوادى الأبيض يِتوجِد فيها الرُّمّان النُصّ قَنطار. قال لهــا: طيّب مين يِقْدَر يِجِيبُ الرُّمّانة من الوادى الأبيــض؟ قالت له: ما حَدّش يِجِيبُها إلا «دِبّ المطبخ». فِ نزل الحكيم وقال للملك : دى ما تخفّش إلا على رُمّانة نُصّ قَنطار فى الجنينة بتاع الــوادى الأبيــض. قال له: طيّب ومين يِجِيب دى؟ قال له: ما حدّش يِجِيبُها إلا «دِبّ المطبخ». فالملك نَدَه لـ «دِبّ المطبخ» وقال له: عاوزين مِنّك رُمّانة نُصّ قَنطار مِن الجِنِينة بتاع الوادى الأبيض. فقال له: حاضر يا مِلك.

سَــافِر الشّــاطِر مِحَمّد وِراح للغُولة. قالت له الغُولة: عَاوز إيه يا شــاطر مِحَمّد؟ قال لها: عَاوز رُمّانة مِن الوادى الأبيض. فقالت له: يا سلام دِى أنا ما أقدَرْش عليها.

فقالت له: لكن اقعد استنّا لمّا يِجى إبنى عبد الرحمن إياك عَسَى الله يِدَبْرلَك عَلَى مَجِيبة الرُّمانة. فِشُوَيّة وابنها نازِل مِن الجبل يِعَفّر وِجِى عَند أُمّه وِقال لَها: إف! رِيحة إنْس عَندِك يا أُمّى هاتيه هِنا لمّا أتغَدّى بيه. قالت لُه دا شارب من إيزازى اللبن بقى زِيّى أخوك.

فقــام الغول ســلّم عليه وقال لُه: عاوز إيه من هِنا؟ قال لُــه: أنا عاوز الرُّمّانة بتاع الوادى الأبيض. قال لُه: عَلَى شان مين؟ قال لُه: على شان مِرَاة المِلك عيانة وَلا تخفّش إلا ▯ كَلتها. قام الغُول قال لُه: لكن يا شاطر مِحَمّد دى أختها. قال لُه: ▯ أما هِىّ عَاوزاها عَلَى شان أنا أرُوح هنــاك وِيمَوّتونى. قــام الغول قال لُه: رُوح إعمل أرْدَبّ عيش حِنينــى زُغير وِحُطّ جُوّاه حتّت لَحمة وِحِتّت كِتّان وِهاتُه فى زِكيبة وِتعال هِنا وأنا أدِلّك ▯ إيّاك ▯ عَسَى الله تُبلُغ مِرامَك.

فــرَاح الشّــاطِر مِحَمّد عَمَل العيش زِيّــى ما قال لُه وِجابُه وِجى عَنــدُه. فِ الغُول إدّا لُه مَقْرَعَة وقال لُه: إرمِيها إمْشى وَرَاها تِقُوم تِخْبَط عَلَى الباب بتاع الجِنينة يِقُوموا يِفْتَحُوه تِخُشّ تِلتقى كِلاب بَلَمان ترمى لَهُم العيش شِمال مَعَ اليِمين ولا تِتلفِتْشى وَرَاك تِخُشّ دُغرى. فِ بَعْد ما تِخُشّ فى الباب التّانى تِلتقى غيلان تِرمى لَهُم من العيش شِــمال مَعَ اليِمين وِبَعْد ما تِفُوت

الغيلان تطُلّ تلتقى سَجَرَة جُوّا فَسْقيّة حَوْاليها الوَرْد والياسْمين تلتقى فيها رُمّانة تقْطَحْها تقُوم تزْعد الدّنيا في ما تْتوهرْش في تَخُدْها ويمشى فى سِكّتك دُغْرى ما تْلفتْشى وراك إلا مَا تطُلّع من الباب.

فرَاح الشّاطر محَمّد ورا المَقرَعَة ولمّا خَبَطتْ فُوق الباب [] بِنْفَتَح زى ما قال الغول فعل ودخل قَطَع الرُّمانة فلما قَطَحْها الدُّنيا رَعَدت. في قامتْ الغيلان مَنحُورة على الشّاطر محَمّد. في لِحقْهمُ بالعِيش رمَى لِيهُم فاتْلَهُوا في الأكل.

في طِلِع الشّاطر محَمّد وراح عَند الغول وعَطَى لُه المِقْرَعة بتاخْتُه وقال لُه: كَتّر الله خيرك يا أخى.

وسافر الشّاطر محَمّد وراح وَدّا الرُّمانة للملك وقال له: خُد آدى الرُّمانة بتاعت الوادى الأبيَض. فقال له الملك: عَفارِم عليك يا «دِبّ المطبخ». والملك وَدّا الرُّمانة للسِّت وقال لها: خُدى آدى دَوَاكِي وِفاتها ونِزِل.

في خَدِتها زَعَلِتْ زَعَل شديد وخَدتها وحَطّتها جَمْب إخواتها وعَيّطت وقالت لنفْسها: والله النُّوبَة دى لِـ ابعته لِـ أبويَا الكبير يمُوتُه. إن ما مَوّتوش هُوْ يمُوتُوه الناس اللى بيعَزّمْ أبويا على مُوت إخْوَاتى.

فبعَتتْ واخدة من خُدّامها لِ أبوها وقالت لها: روحى قولى لَبُويا: سِتّى راح تِبعَت لِكُم «دِبّ المطبخ» اللى مَوّتْ إخواتها التّلاتة ولازم تِحْرَقُوه في النّار.

وبَعد خَمَسْتاشر يوم الملك قال لها: إنتى لِسّة عَيّانة؟ قالت له: أيوا. قال لها: إنتى ما كَلْتيش الرُّمانة؟ قالت له: الرُّمانة ما تتكَلْشى إلا جُوَا قصر بيطير في السّما. قال لها: طيّب فين القصر دى؟ قالت له: نَواحى جَبَل قاف. قال لها: طيّب ومين يجيبه؟ قالت له: ما حدّش يَعْرَف يجيبُه إلا «دِبّ المطبخ». قام نَدَهْ لِـ«دِبّ المطبخ» وقال لُه: يا شاطر إحنا عَاوْزين مِنّك القصر اللى بِطير في السّما. قال له: حاضر يا مَلك.

وراح «دِبّ المطبخ» ركِب حُصان وراح لـلـغُولة. قالت له عاوز إيه يا شاطر محَمّد؟ قال لها: عاوزين منّى القصر اللى بِطير في السّما. قالت له: طيّب روح إصبُغ روحَك عَبْد وِهات لَك شُوَيّة لادِن وشُوَيّة تِرْمِس وتعالِ.

راح الشّاطر محَمّد صَبَغ نفسُه وراح لـلـغُولة. وقالت لُه: لمّا تروح هناك تِدّارى ما تخَلّيش حَدّ يشوفَك أحسن إنْ شافوك يحْرَقُوك في النار. لغاية المَغْرِب تِنزِل جارية تِنَفّض الفُوطَة بتاخْت السُّفرة تقُوم إنتِ تِروح لها وتقول لها: إزَيّك يا بِنْت عَمى؟ وتِدّيها شُوَيّة لادِن وشُوَيّة تِرمِس تِقوم تاكُلْهُم الجارية إياك عَسى الله تَخْدَك عَندِها فى الأوضَة وتِبْلُغ مُرادَك.

فِ راح الشْاطِر محَمّد لمّا وُصُل لحَدّ القَصْر. لغاية لما جَت المَغرب شاف الْجَارِية نزلت سلّم عليها وِقال لَها: إزَيّك يا بِنْت عَمّى؟ قالت له: إنت مِنين؟ قال لها: أنا أسْيادى فُوق بِيعَزّم أسيادك مُوش عَارِف إزا كانوا بايتين والاّ نازلين. قامت الجَارِية قالت له: إنتِ مُوش إبن عَمّى البَتّة ما هُوْ إنتِ «دِبُّ المطبخ». قال لها: لا والله أنا إبن عَمّك. قالت له: إنت عينَك بَايْنة حَمْرا زِيّى عِينين«دِبُّ المطبخ» أمّا أنْدَه لِسْيادِى أخَلّيهم يحرقوك فِ النار. فِ عَطاها شُوَيّة من اللادن وِقال لها خُدى كُلى يا بِنْت عَمى. فقالت له الجارية: طَيّب تعال نَام وَيّاى لِبُكْرَة الصُّبْح. إزا كان ما لِكْش إسْياد هِنا أخَلّيهُم يَخدُوك بِحَرّقوك فِ النار.

فِ طِلِع وَايّاها وناموا لِتْنين جَمب بعض. فِ طَلّ الشْاطِر محَمّد التَقَى حاجات مِعَلّقين فِ السّقف قام قال لها: دى إيه دى اللى معَلّقة يا بنت عَمى قالت:

دى القِزّازة اللى فيها الرُّوح بتاع ستّى اللى عند الملك

والقِزازة التانية اللى جَمبها اللي فيها العِينين بِتُوع السّتّات بتوع الملك اللي قلعتْهُم سيتّى

والسّيف التاني اللى بِسْحبُه ويقول له: «إضرَب شمال معَ يمين» ما يِخَلّى زُغَيّر وَلا كبير

والمَقرَعَة اللى جَمب السّيف بِخْبَط بيها القَصْر ويقول له: «سير» يِسير.

قال لها: طيّب نامى بَقَت ما بقتْشى أخاف منهم. فِ شُوَيّة ضَرَب بعينُه التَقَى خُمفسا. قام بدُّه يموّتْها. قامت الجارية قالت له: إرجَع ما تموّتْهاش أحْسَن دى رُوحى. قال لها: طَيّب يا بِنْت عَمّى. فِ تَنّو طالع للخُمْفسا لمّا دَخَلِتْ فى شَقّ. وِصَنّ شُوَيّة لما نامت الجارية وِقام مَوّتْها من الشّق فى ماتتْ الجارية.

وِقام الشْاطِر محَمّد واشْعَبَط وِقَطَع القزازتين والسّيف والمَقْرَعة وِسَحَب السّيف وِدَخَل هَاجِم فى الأوضَة اللى فيها الناس بتعَزّى أبو البِنْت وأُمّها وسَحَب السيف وقال له: «إضرَب شِمال معَ اليمين» ما تخَلّى زُغَيّر ولاَ كبير فالسّيف موّتْهُم كُلّهُم. فِخَبَط القَصْر بالمَقْرَعَة وقال له:

سيرْ بينا سير
عَند قَصْر أبويا الْكبير

وِطار بيه القَصْر فى السّما لمّا حَصّل البلد بتاعت أبوه وشافُوا القَصر الوُزَرَاء فِ إدّمْ خَبَر للمَلِك قالوا له: «دِبُّ المطبخ» أهُو جايب القَصر. فأمَر المَلِك بضَرب المَدافع. فِ خَبَط القصر فى قصر الملِك.

والمَلِك راح لـ «دِبُّ المطبخ» وقاله: عَفَارِم عَليك يا «دِبُّ المطبخ». قال له: ما تقولّيش «دِبُّ المَطبخ» أنا إسمى الشْاطِر محَمّد أنا إبنك ومن صُلْبك. قال له: انت إبنى منين؟ قال له: أنا إبن المِلِكة اللى طلّعت عِينِيها اللى إنتِ مِستَخْفِى بيها الجنّية.

فِ طلْعُــوا فوق الاتنين عَند الجِنْية وِقال لها الشْــاطر محَمّد: إنتى تّعْرَفى تبعَتينى للموت أدينــى مَوّتْ أهلكْ كُلّهُم نابكْ إيه؟ وآدى إنتى روحِــكْ أهِىّ فِى إيدى لَكِنْ ما أموّتكيش إز لم تِرَجْعى عِينين النَاس اللى إنْتى طَلّعْتيهُم.

فِ طَلَبوهُم وِحَطّتْ العِينين رِجْعُم أحْسَن ما كانُم. فقال لها: خُدى آدى رُوحِك أهِىّ. مِن خُوفْها مِن الشْاطِر محَمّد وِقِعِت القِزّازة من إيدها. طِلْعِت روحها ماتت.

فِ المَلك قَعْد الشْاطِر محَمّد بِدّالُه على كُرْسى المَمْلَكة.

حكاية الأمير وحصانه

كان اتْفق لِواحِد سُلطان . السُّلطان دى خلّف وَلَد. عنده كُحيلة جابت كُحيل. الملك قال إن الكُحيل إللى جى لِلمَوْلود. لّما كِبِر الوَلَد واتنَشْا أمّه ماتت. وأمّ الكُحيل كمان ماتت. فالملك تــزَوّج بواحــدة غيرها. والوَلد وَدّوه المَكتَــب وِصار كُلّ مَرّة ما جا مِــن المَكتَب يِخُشّ عند الكُحيل بِتاعُه يِطبطب عليه يِحُطّلُه أكْل ويِسقيه.

فالجَارِيــة إللى تزوجها الملك لها وَاحِد رَفيــق يَهُودى ولَكِن إللى مانِعُه عَن الاجتِماع الشْــاطِر محَمّد دى. فقالُوا: نِعمِل ازّاى؟ فِدَبّروا تَدبير يِســمّوا الشْاطِر محَمّد. ولّما دَخَل من الكُتّــاب التقى الكُحيل بِتاعُه بِيبكى فقال له: ما أبكاك يا كُحيلي؟ قال له: بابْكى عَلَى فَقْد عُمْرِ الأنْعَد.

وِقــال له: أنا مين راح يِموّتنى؟ قال له: مِراة أبوك عَمَلولَك سِــم ويِعُطّوه فى الطّعام أُوعَى ذُوقُه . فِلّما طِلِع عَند مِراة أبوه قدّمِت له الطّعام. وِكانت بوقْتُه قُطة قُدّامُه. وقدّم لها الطّعام فِماتِت. فِتَحَيّرِت هِىّ واليهودى مين قال لِيه دى؟ وقالوا ما حَدْش قال له إلاّ الكُحيل بتاعه.

وِجاب لها دِهان: إدهنى بُه نفسك واعمِلى مِشَوّشة. فِفَعَلِت كِدا واليهودى عَمَل حَكيم فِســمِع الملك بُه جابُه يِشــوف المِلكة بتاعْتُه. وِقال له: دَوّاها []عَلى قَلْبِ كُحيل إبن كُحيلة. وِقال: دِى شِى سَهْل دا عَندِنا مَوجُود.

ولّما جا الشْــاطِر محَمّد قال له: نينتك عيّانة ووصّفوا لها قلب كُحيل ابن كُحيلة. فقال له: يــا بابــا لا مَانِع فى زلك ولَكِن يا بابا أنا ما رِكبتُوشى وِيــدّى أركّبُه ولّما أرجّع بُه إدّبّحُه وِخُد قَلْبُه. فأمَر الملك بِمَوكَب وِحَطوا عَ الكُحيل الرّخَط العَظيم بِفُصُوص الألْمَاس وِقَدّمُوه للشْاطِر محَمّــد وِرِكبُه وِانجَرّ المَوكَب. ولّما طِلِع الخَلا رَمَح الكُحيــل وِغُطُس عَن أعْيِن الناس فِطلِعِت الخَيّالة وَرَاه ما وَجَدُهْش وِفِضِل بُه لما دَخَل فى مَمَلكة غير مَمَلكة أبوه.



ونـزِل مِن عَ الكُحيل والتَقَى راجل فَقير لابِس هُدُوم مِهَزِّرة وقال له: يا شـيخ تَغطينيش الهُـدُوم بتُوعَـك دُول وتَاخُد عَشَرَة مَحبُوب؟ [] وقـال له: طيِّب. وِقَلَع لُه الهُـدُوم وِأَعطَالُه العَشَرَة مَحبوب. والرّاجِل قَلَع الهُدُوم وَدّاهُم للشّاطِر مِحَمَّد.

فالشّـاطر مِحَمَّد قَلَع الهُدُوم إللى لابِسـهم وحَطّهُم عَلَى ضَهر الكُحيل بتَاعُه ولِبس هُدُوم الرّاجِل. والكُحيل إعطَاه شَعرُه وِعطَا لُه زِناد وِقال له: ما دَام [] عُزتنى وَلّعْ الشّعْرَة دى أكون عَندَك.

ودَخَل الشّاطِر مِحَمَّد فى قَلب المدينة وتّه ماشى لمّا حَصّل البُستان بتَاع الملك. فدَخَل فيه والتَقَى البُستانجى، قال له: أنا رَاجِل غَريب تخَدّمنيش عَندَك؟ فقال له: طيِّب. ودَخّلُه البُستان وجاب لُه فَرْقَلّة وجابُه عَند سَـاقِيَة وِقال له: سُـوق الثّور آدى شُـغلتَك. فقَعَد الشّاطِر مِحَمَّد يَسوق فى الثّور دى مُدّة أيّام.

واسْـتوحَش الكُحيل بتَاعُه وطَـقّ الزّناد حُضُر الكُحيل. فقَلَع الهُدُوم إللى لابِسـهُم ولِبِس بَدلتُه وركِب الكُحيل وصار يِرمَح بُه فى البُسـتان. فكَانَت بِنت الملك الزّغيّرة بَصّة من الشّـباك فلمّا شـافت الشّـاطِر مِحَمَّد تَعلّق أمَلها بُه. فنِزِل مِن عَ الكُحيل وقَلَـع بَدلتُه ولِبس الهُدُوم المِهَزِّرة وِراح عَند السّاقِيَة يِسُوق الثّور.

فدخَل البُستانجى التّقَى سكّة البستان ملَخبَطة وِراح لشّاطِر مِحَمَّد وقال لُه: مين جا هنا لَخبَط سـكّك البُستان؟ قال له: ما أعرَفش أنا قاعِد بَسُوق فى السّاقِيَة. فمسَكُه عَلّقُه فى سَجَرَة وِأرَاد يِضَربُه.

وزَعَقت عليه بنت الملك وقالت له: سَـيّبُه فسَيّبُه. وِراح الشّاطِر مِحَمَّد قاعِد يِسُوق الثّور عَند الساقِية. فرَكّبت لُه بِنت المَلِك كُلّ يوم رَغيف وِفرّخة.

وِرَاحِت لأُخوَاتهَا وِقالت لهم: إحنا أبونا راح يِخَلّلنا. واجْتَمَعُم وِرَاحُم لِأُمهم وقالوا لها: دَا أبونا راح يِخَلّلنا عِندُه هنا موش راح يِجَوّزنا؟ وِأُمهم إخبَرِت المَلِك.

فالمَلِك نادَى: إن كُلّ إنسان [] يِفُوت مِن تَحت القَصر بِتاع الهَوَانِم لإنهم أرادوا أن يَتَزَوّجُم. فمَـرّت الناس من تحت القَصر وِصَـارِت كُلّ ما يِعجِبها واحد ترمِى عَليه مَحرَم لَمّا اسْـتَوفُم السّتّة أخوَاتهَا.

والبِنْـت الزّغَـيّرة ما رَمتشى على حد. فأخبَروا المَلِك فقال: [ما] بَقَاش فاضِل حَدّ فى البَلَد؟ وِقالوا له: موش فاضِل إلاّ واحِد مَسكين بِدَوّر السّاقِية فى البستان وِأمَر بِجِيبتُه فمرّ من تَحت القَصر وِرمَت عليه مَحرَم. فلما شاف المَلِك كِدَا غُضِب وِكَتَب الكِتاب عَليهُم وِعَمَل فَرَح للسّتّة

وأمر البنت الزُغَيْرة وجوزها يزمُوهم فى أُوضَة مِن الأُوَض ودَخلوا السِّتة نَسَباتُه [] فصارِت البنت الزُغَيْرة هِىّ وجوزها مَزمِيِّين فى الأوضَة.

فمن غَمّ الملك اشْوش ووَصَفوا له الحُكَما «لَبِن لَبُوة فى جلد لَبُوة تكون بكر». وقال: إيه أنا عَندى السِّتّة نُسَبَاتى أأمُرهُم يجيبُوا لى []. فرِكبُم خُيُولهُم وطَلَعُم يجيبُوا له «لَبَن اللَبُوة».

وأمـا الوَلد الزُغَيِّر جُـوز الزُغَيْرة رَاح لِوَاحد طَحّان وأخَذ مِنّه فَـرس مكَسْرة وركِبها وطِلع. وصارِت أهل البلد تتمَسـخَرعليه لّما طلع بَرّا البلد. وطَقّ الزُنَاد حُضُر له الكُحيل. فقال له: أنا طالـب منـك يتنُصب أُرْدى أوّله لا يُعرَف وآخرُه لا يُوصَف وكُلّه لَبُوَات. [] وبَاصِصْ الشـاطر محَمّـد التقَـى الأُرْدى اتنَصب وهُوْ اتنَصب له صيوان مِن زهـب ومِرَصّع بِالجَوَاهِر. ومَرّوا السِّتّة نَسَبات المَلِك والتقُوا الأُرْدى مَنصُوب وكُلّه لَبُوات.

فِفرحُم فَرَح شـديد فِنزلوا واتقَدّمُوا للخُدّام وقالوا: إحنا عاوزين «لبَن لَبُوة فى جلد لَبُوة». فقالوا له: اتفضلوا خُشّوا للمَلك. فدَخَلُم لحَدّ الصيوان وتمّنم. وقال لُهُم: إيش تُطلُبوا؟ قالوا: يا مِلك نُطلُب «لبَن لَبُوة فى جلد لَبُوة . قال لُهُم: تُرضُوا بِالشُروط إللى رَاح أقُول لُكُم عَليها؟ قالوا له: نِرضَى. قال: أكوِى كُلّ وَاحد حَلَقَة ومَضرَب عَلَى طيزُه. فقالوا: طيّب ما بِيَدّنا حيلة. وكَوَاهُم وجَاب لَبُوة عَجُوز ودَبَحها ولَبُوة عَجُوز ثَانية وحَلَبها فى قَلب الجِلد. وخَدُوها واتوَجّهُم.

فما كان [] الشاطِر محَمّد إلا جاب لَبُوة بِكر وِلدِت بوقتها ولَبُوة بِكر ثَانية دَبَحها وحَلَب دَا فى قَلب الجِلد وخَدّهَا وتّه ماشى. وقال لِكحيلُه: جَزَاك الله الخير.

وركِـب الفَرَس المكَسْرة ودَخل ع البِلد. وصَارِت أهل البِلد تتمَهـزق عَليه لّما راح لِطحّان إدّالُه فرَسُه ومِشى دَخَل ع السّرَاي وَعَطى اللبن لِزُوجته. وخَدتّه وراحِت لأمّها.

فشَـافُوا الحُكَما اللبن إللي جايبين [] السِّتّة نُسَـباتُه قالوا: دَا لَبَن لَبُوة عَجُوز ما بِنفَحش. فالمَلكَـة صَفّقِـت طِلعُم الأغوَات وقالِت لهم: إدّوا اللبن للحُكَما يِكشِـفوا عَليه. فلّما شَـافُوه الحُكَما قالوا: هزا المطلوب. فِ سْقُوا المِلك وشُفِى.

وقال: مين جاب اللبَن دِى؟ قال []: زوج هانِم إزُغَيْرة. وِزِعل المَلك وقال: [] إن اسـقِيتُوني [] ما تقُولُوش دَا جاب جُوز هَانِم إزُغَيْرة.

فلّما شُفى جَت عَليه تَجرِيدة وطِلِع هُوْ وعَسَاكرُه والسِّتّة نُسَباتُه بَرّا البِلد ونَصَب خِيامُه والأعدَا[] نَصبين قُدّامُه.

فالشـــاطر محمّد راح للطحّان وخد منّه الفرس المكسرة وركبها وطلع. فصارت أهل البلد تقول له: إرجع يا سيدى اتكسّروا القوم.

فطلـــع لما طلع برّا البلد. وطق الزّناد حضر له الكحيـــل بتاعه. فلبس بدلته وقال: أترجاك جميع شعرك ينتّر نار.

واتقـــدّم للملك وقال له: أنا فدّاك وفدّا الســـتّة نسّـــباتك. ونزل المعركـــة فصار هو يضرب بالسّيف والكحيل ينتّر نار وقتل تلت القوم.

وغطس ما بانش.

وقال الملك: آه! لو كان دى من الســـتّة نسّـــباتى. ورجع من تعبه الشّاطر محمّد نام. وتانى يوم عمل بمسل ما عمل[] الأوّل فالملك لحقه وقلع الخاتم بتاعه لبسهله.

وغطس من قدّامه ما بانش.

وتالت يوم عمل زيّ ما عمل [] الأوّل ونزل المعركة وقتل الباقى. وهو راجع انجرح دراعه. فالملك لحقه وربط دراعه بمنديل الملك بتاعه.

وغطس الشّاطر محمّد ما بانش.

فأمر الملك أن يلمّوا خيولهم وعفشهم ودخل المدينـــة وهو يتحسّر إنّ دى ما يكنش من نسباته.

فالبنت الزّغيّرة زوجته ســـمعت الحكاية. فراحت لنينتها وقالت: خلّى أبويا يجى يشوف الخاتـــم بتاعه ومنديل الملك. وأخبرته ودخل والتقى الخاتم بتاعه ومنديل الملك مع الشّـــاطر محمّد.

فطقطق على رجله باسّـــها. فقام الشّاطر محمّد من نومه مفلوج وقال له: تعمل كده ليه يا ملك؟ قال له: يا إبنى ما تآخزنيش وإنت حكايتك إيه يا إبنى؟

قال له: أنا إبن ملك زيك سوا والســـتّة نسّـــباتك مماليك أبويا وكنت ضربتهم فطفشـــم ومن خوفى من أبويا طلعت وراهم أفتّش عليهم وجيت التقتهم نسّـــبوك والتزمت الشّـــكات وأمّا من خصوص بنتك [] شـــافتنى وانا فى البستان ورسّـــيت على حقيقة حالى وبنتك يا ملك أهى بكر برضيها.

وأقام الملك الأفراح وعمل لهم فرح ودخل الشاطر محمد على زوجته وقعد مدة طويلة وقال له يا أمير المؤمنين بدي أتوجه إلى بلادي فهيالله ما يلزم له من السفر وخد زوجته واتوجه. وصاروا يودعوه ورجعم.

وهو توجه إلى بلاده لما دخل مملكته. فالتقى أبوه توفى إلى رحمة الله. فودوه مطرحه. فأمر بحضور اليهودي وزوجة أبوه وولع النار ورماهم فيها فحرقم وخلاص.

الهوامش

١- استخلص شيبتا من سياق القصة كما سمعها من الراوي عنوان هذه القصة «حكاية جب المطبخ» واستهل به ترجمته الفرنسية Histoire d'Ours de cuisine

٢- نقل الراوي عن جزء من الجملة تصور شيبتا في ترجمته الفرنسية أن الملك أخذ ثوب الريش للضغط عليها وإرغامها على الانصياع.

٣- من المحتمل أن تكون الـ«ح» بديلًا لحرف «هين»

٤- [ما] حدش: من أمثلة اختلاط السين والشين

٥- هكذا في الأصل.

٦- هكذا في الأصل.

٧- ح = ع (يتنوعها)

٨- ب ڒ= ب ت ڒ ق ع = ع ق (بتزعّق)

٩- هكذا في الأصل وستتكرر.

١٠- ڈ، هكذا في الأصل، والمشهور: يعاديك.

١١- المُيّة = الماء، imaije ، هكذا كتبها بالمُيّة

١٢- استخدم شيبتا في ترجمته الفرنسية أصل الكلمة الفرنسي marmiton

١٣- الملك يسمي زوجته هذه «الست»، أما الراوي فيستمر في استخدام كلمة بنت للدلالة على الفتاة التي تزوجها الملك. في ترجمته الفرنسية يستخدم شيبتا التعبير الفرنسي المنطقي: la jeune femme

١٤- التاء في هذه العامية «ت» أو «س»

١٥- هكذا في الأصل وفي قصص أخرى: لولا سلامك غلب كلامك. إلخ.

١٦- تحولت الذال في العامية إلى «ز»

١٧- هكذا في الأصل وهناك على الأرجح كلام ناقص

١٨- يبدو أن تكرار كلمة قلب استخدام للمعنيين؛ في موضع آخر كلمتان: بطن وقلب.

١٩-يذكر شيبتا في ملحوظة هامشية أن أصلها فارسي (آفرين)

٢٠- ترجم شيبتا هذه المرة «الست» بـMadame

٢١-يذكر شيبتا في ملحوظة هامشية أن التعبير قديم في الفصحى (لأبحثنّه)

٢٢-هكذا في الأصل

٢٣-القنطار(هنا بفتح القاف، وغالبًا ما تكون بكسر القاف)، وهو بحسب شرح شيبتا مائة رطل ويساوي ٤٤ كيلوجرامًا ونصف؛ وكان القنطار متداولًا في مصر إلى وقت قريب، وربما تمسكت به بعض الفئات الشعبية؛ والكلمة مستقرة في العربية الفصحى ومعروف أنها من الدخيل؛ وجدير بالذكر أنها متداولة في اللغة الألمانية إلى اليوم Zentner، وأنها من أصل لاتيني centum ينطق سنتم أو كينتوم بمعنى مائة رطل أفرنجي؛ علاوة على وجودها في اللغات الأوروبية المختلفة.

٢٤-سقطت من الراوي كلمة لعلها «لو» أو «إذا»

٢٥- الإردب مكيال قديم كان يستخدم فيما مضى وقل استخدامه، وهو يساوي ست وِيبات، والوِيبة تساوي كَيلتين والكيلة تساوي ثمانية أقداح. وبحساب اللتر يسع الإردب حوالي مائتي لتر. واستخدم شيبتا في ترجمته الفرنسية كلمة ardebbe

٢٦- الحِبن أو الحنّون- كما عرفه- رغيف بيتي صغير أو صغير جدًا يقرصونه ويخبزونه من بقايا العجين أو من أجل الأطفال.

٢٧- ز= ص

٢٨- في هذه العامية نجد علاوة على الكلف بالإمالة، كلفًا بتطويل بعض الكلمات بإضافة «ي» مع الاحتفاظ بالصيغة غير المطولة «زي»، وهناك أمثلة أخرى عدة، منها الـ«ش» المؤكدة للنفي فيقولون «ما بيفهمش» و«ما بيفهمشي». الخ.